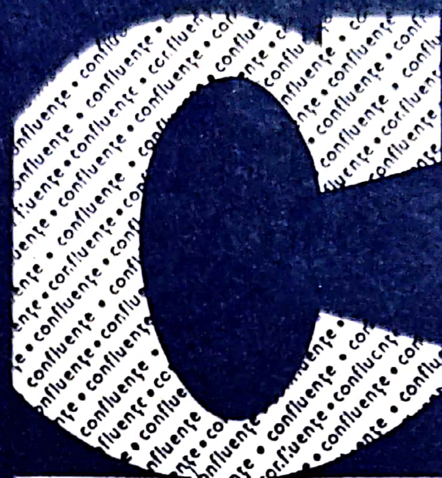


DAN GRIGORESCU

SHAKESPEARE ÎN CULTURA ROMÂNĂ MODERNĂ





Seria «Confluențe» publică lucrări care studiază relațiile de interferență dintre literatura română și cea universală, relevînd astfel fenomene spirituale înrudite. Cercetările se vor aplica atît asupra scriitorilor noștri de primă mărime, cît și asupra unor curente și direcții literare.

Seria «Confluențe» se adresează studenților în filologie, profesorilor, specialiștilor și tuturor iubitorilor de literatură.

Fiecare volum se va încheia cu un rezumat în una din limbile de circulație mondială.

DAN GRIGORESCU

SHAKESPEARE ÎN CULTURA ROMÂNĂ MODERNĂ

the 15th. of June, 1974.
my library,
Nmarin Viorel

DAN GRIGORESCU

SHAKESPEARE ÎN CULTURA ROMÂNĂ MODERNĂ



EDITURA MINERVA
BUCUREȘTI — 1971

I

CITEVA PREMISE

Cultura modernă e confruntată, de mai multe decenii, de două direcţii hotărît potrivnice. Universul cunoştinţelor umane şi-a extins imprevizibil hotarele, împinse de fenomenul numit semnificativ „explozie informaţională“, astfel încît filozofia culturii a fost îndreptăţită să releve dificultăţile momentului prim al creaţiei, şi anume, momentul gnoseologic. Copleşitoare, în primul rînd prin volum (dar şi prin tulburătoarea nelinişte a spiritului care descoperă, necontenit, cît de uriaş e teritoriul ascuns dincolo de faptele ştiute de el), cunoştinţele despre lume ale umanităţii au impus o definire tot mai precisă a disciplinelor ştiinţifice ca modalităţi de investigare a unor domenii riguros delimitate.

Specializarea, înţeleasă ca o noţiune opusă orizontului umanist, răspunde — e adevărat — unei necesităţi de aprofundare şi de stabilire a unor relaţii imediate între cunoştinţe ; în acelaşi timp, ea dezvăluie, într-o măsură nu întotdeauna satisfăcătoare, aspiraţia de a cuprinde într-un sistem coerent universul — neîndoielnic, extrem de larg — al faptelor. Disciplinele istorice (şi istoria culturii nu face excepţie) nu mai acceptă, de multă vreme, ca unic scop al cercetării lor, stabilirea adevărului unor evenimente ; ele aspiră să le

explice, să urmărească determinările şi repercusiunile, stabilind relaţii semnificative.

Literatura comparată refuză, prin însăşi natura ei, acumularea de date şi de fapte, înşiruirea de micromonografii ; ea aspiră să recompună sinteze cuprinzătoare în care să capete relief circulaţia ideilor, comunicarea între diversele literaturi naţionale, surprinse în momente şi în direcţii estetice semnificative. Ea se integrează, astfel, într-o perspectivă umanistă proprie unei întregi direcţii a ştiinţei moderne.

Una dintre problemele fundamentale ale cercetării acţiunii reciproce a faptelor de cultură este aceea a definirii agenţilor care determină influenţele. Destinul unei opere literare nu poate fi urmărit, bineînţeles, numai în sensul receptării ei, demonstrat, de pildă, de numărul mare de traduceri realizate într-o anume perioadă. Intervin elemente străine de valoarea estetică, pe care sociologia culturii le relevă cu uşurinţă.

Călătoriile cărţilor, ale operelor de artă (mai cu seamă — ale acestora din urmă — după primul război mondial, cînd estetica artei plastice a cunoscut un avînt fără precedent şi cînd perfecţionarea industriei poligrafice a îngăduit o circulaţie, în copii aproape fidele, a picturilor celebre) sînt, fără îndoială, un subiect major al cercetării comparatiste. Aşa cum, pe bună dreptate, observau Claude Pichois şi André-Marie Rousseau[1], categoria „călătorilor“ care descoperă ineditul peisajelor îndepărtate, răsfoind cărţile de însemnări ale celorlalţi, ale celor care le-au văzut şi s-au bucurat de priveliştea lor, nu este — pentru epoca modernă a culturii — mai puţin vrednică de luat în seamă. Imaginea Italiei din opera lui Shelley, de pildă, nu a fost mai puţin relevantă pentru cititorii englezi decît aceea pe care ei o desluşiseră în *Romeo şi Julieta.*

[1] *La littérature comparée*, Paris, 1967, p. 49 şi urm.

Problema aceasta, a „călătorilor" ca agenți ai schimburilor literare internaționale, introduce o alta, după părerea noastră încă insuficient discutată în cuprinsul disciplinelor comparatiste și iconologice: rolul personalităților culturale în netezirea drumului pe care îl au de străbătut ideile. Capodopera artistică este — incontestabil — factorul care determină circulația ideilor într-un grad mai înalt decît o creație care are meritul de a fi introdus în literatură un anume motiv, un personaj, o situație. Painter, traducătorul în englezește al lui Bandello, trăiește în literatura universală în măsura în care e recunoscut drept sursă de sugestii pentru opera shakespeareană. Cel dintîi *Hamlet* literar, cel al lui Thomas Kyd, e menționat aproape exclusiv în legătură cu drama lui Shakespeare pe care a influențat-o. Din întreaga literatură creată în jurul figurii lui Faust, nu *Istoria* anonimă de la Frankfurt, din 1587, este aceea care să fi produs un ecou comparabil cu al dramei goethiene. Nu pare lipsită de semnificație, în acest sens, însemnarea lui Robert Schumann, autor al unei partituri muzicale intitulate *Scene pentru Faustul lui Goethe*: „Am regăsit aici, în opera lui Goethe, întreaga tulburare a cugetului unui tînăr care vrea să cunoască lumea din preajmă. *Faust* a încetat să fie o operă literară, ea e pentru mine un îndreptar moral." [1]

Legăturile acestea dintre operă și epoca în care ea s-a repercutat (și pentru cercetarea cărora sînt necesare adesea aporturile psihologiei și ale sociologiei artei) reclamă, neîndoielnic, o analiză mai sistematică. De ce ideile unei creații artistice își află teren prielnic de afirmare în atmosfera unei epoci și sînt contestate sau ignorate în alte momente ale istoriei umanității? Cum se poate explica împrejurarea că, de pildă, faima lui Du Bartas în Anglia sau în Olanda o de-

[1] *Neue Bahnen*, în *Rheinische Zeitung*, 26. X. 1856, cf. Julius Krezel, *Schumann*, Berlin, 1930, p. 66.

pășea pe aceea dobîndită printre compatrioți ? Sau că Edgar Poe a fost, de fapt, restituit Americii de cultura europeană ? Că Maupassant a înrîurit mai adînc literatura Statelor Unite (istoriile literare americane menționează, aproape fără excepție, rolul său în crearea schiței și a povestirii în America), decît pe cea engleză sau germană ?

Influențele pot defini mecanismul subtil și misterios prin care o operă guvernează apariția alteia ; dar aceasta nu trebuie să ducă la exagerarea importanței lor. Nu orice element comun în două opere de artă are semnificația unei influențe ; aspectul acesta a fost analizat, credem, suficient și nu mai face necesară o nouă discuție.

În critica literară universală termenul *influențe* pare tot mai puțin potrivit să cuprindă complexitatea legăturilor dintre scriitori, opere, epoci ale culturii ; el este, foarte frecvent, înlocuit cu acela de *relații* sau (așa cum propune profesorul Al. Dima) *raporturi*, „mai adecvat, pentru că el cuprinde întreaga sferă a obiectului" [1]. „Într-un sens — s-a spus — *relații literare* e un alt termen pentru *literatura comparată :* el nu e *o parte* a literaturii comparate ci *literatura comparată însăși*" (s.n.) [2].

Se delimitează (cîteodată, poate, prea rigid) domeniile de manifestare ale istoriei („prezentarea cronologică a dezvoltării culturii literare, în întregul ei, înfățișînd fundalul general al epocii sau al epocilor de care se ocupă"), ale istoriei ideilor („care se concentrează asupra unui singur subiect"), ale „mirajului" (concept aspirînd să desemneze „impresia pe care o cultură națională o face asupra alteia prin intermediul literaturii", impresie „putînd să fie sau nu identică — precum mirajul din deșert — cu modelul") [3]. Acestei con-

[1] Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, 1969, p. 261.
[2] A. Owen Aldridge, *Comparative Literature : Matter and Method*, Urbana, 1969, p. 223.
[3] Vezi *idem*, p. 223—224, *passim*

cluzii limitative i se opune tendința, aflată încă în proces de cristalizare, de a compara aspecte diverse ale artelor înrudite. Înțeleasă uneori doar ca urmărire a circulației unor motive (sub numele de „iconologie“, ea s-a impus mai ales datorită lucrărilor lui Erwin Panofsky), o disciplină relativ diferită din punctul de vedere al cîmpului de cercetare — dar nu și din acela al metodei — se constituie în aceste decenii. Întrevăzute încă de acum mai multe decenii[1] și relevate mai ales în ultima vreme, de Paul Maury[2], Leo Stein[3], Helmut Hatzfeld[4], Wallace Stevens[5], rezultatele unei asemenea investigații par a lărgi considerabil orizontul comparațiilor.

Emoționantă e recunoașterea existenței unor asemenea relații creatoare cînd ea vine din partea scriitorilor și artiștilor înșiși. T. S. Eliot, de pildă, susținea ideea că scriitorul „e susceptibil să primească un *stimulus*, înlesnit de admirația pe care o nutrește față de opera unui alt scriitor și — într-o măsură încă și mai mare — de sentimentul unei profunde înrudiri sau de acela al unei intimități personale pe care o are cu un alt scriitor, probabil cu un scriitor dispărut. E un sentiment care poate să-l invadeze pe neașteptate, asemenea unei lumini, sau să-l cucerească încetul cu încetul, după ce cunoștința se aprofundează. E, fără îndoială, o criză. Și cînd tînărul scriitor e robit unei asemenea pasiuni, pentru întîia oară, în cîteva săptămîni, dintr-un simplu agregat de sentimente împrumutate, el se poate metamorfoza, devenind o personalitate. Pentru întîia oară, din această intimitate imperioasă, se naște o certitudine adevărată, de neclintit. E o

[1] De pildă de A. David-Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*, Paris, 1889, sau de Theodor Engwer, *Französische Malerei und französische Literatur im 19 Jahrhundert*, în *Die Neueren Sprachen*, XVI, 1908, p. 449—486.

[2] *Arts et littérature comparés*, Paris, 1934.

[3] *Painting, Poetry and Prose*, New York, 1947.

[4] *Literature Through Art*. Oxford, 1952.

[5] *The Relations between Poetry and Painting*, New York, 1951.

cauză asemănătoare aceleia care determină dezvoltarea relațiilor personale în viața de toate zilele. Și, asemenea intimității dintre oameni, aceasta poate să treacă (și, fără discuție, va trece) dar va lăsa o amintire de neșters... Nu imităm, pentru că ne transformăm ; și opera noastră e opera unui om care s-a transformat. Nu am împrumutat, ci ne-am trezit la viață și am devenit purtători ai unei tradiții. [1]"

E adevărat că unele studii consacrate influențelor se limitează prea adesea la liste de scriitori de mîna a doua, mai receptivi, fără îndoială, decît creatorii care au, cu adevărat, o personalitate definită. Subscriem, de aceea, la opinia exprimată într-o carte din care, e drept, intenția polemică nu lipsește : „Ceea ce conferă importanță unei influențe este valoarea scriitorului asupra căruia se exercită această influență, precum și — dacă nu chiar într-o măsură mai mare — aceea a emițătorului de influență. [2]" Se cuvine, în orice caz, să distingem influența sistematică de simpla coincidență, așa precum, de pildă, un cercetător comparatist al artei neolitice nu poate să tragă concluzia identității civilizației străvechi de pe malurile Dunării și a celei contemporane din asemănarea dintre o statuetă, adusă din Bontoc Igorot și aflată la British Museum, și faimosul *Gînditor* de la Hamangia. Într-o scrisoare din iunie 1864, adresată lui Thoré-Burger care afirmase că Manet îi pastișa pe Goya și pe El Greco, Baudelaire îl apăra pe artistul francez, citînd propriul său exemplu : „Vă îndoiți de ceea ce vă spun ? Vă îndoiți, deci, de existența unor uimitoare paralelisme geometrice care se pot ivi în natură. Sînt eu însumi învinuit că l-aș imita pe Edgar Poe ! Știți de ce l-am tradus, cu răbdare, pe Poe ? Pentru că îmi semăna. Prima dată cînd i-am deschis o carte am deslușit, cu spaimă și cu încîntare, nu numai subiecte pe care le visasem,

[1] T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, Londra, 1957, p. 75 (articolul *Reflections on Contemporany Poetry*, apărut în *The Egoist*, July, 1919).
[2] Cf. Pichois et A. M. Rousseau, *op. cit.*, p. 76.

dar chiar şi *fraze* gîndite cîndva de mine şi pe care el le scrisese cu douăzeci de ani înaintea mea.“ [1] Ceea ce are darul să restrîngă şi mai mult domeniul cercetării influenţelor, să impună, chiar şi în comparaţia aplicată a operelor şi a personalităţilor care exprimă cu adevărat o valoare artistică, distincţia — absolut necesară — între influenţă şi înrudire spirituală, aceasta din urmă (izvorînd, desigur şi din asemănarea unor momente sau medii de formare intelectuală) fără să exprime întotdeauna — aşa precum sugera Baudelaire însuşi — o cunoaştere prealabilă.

Acestea sînt precauţiile pe care şi le-au luat cele mai de seamă studii comparatiste ce şi-au propus să stabilească răspîndirea unor idei în cultura universală. Fie că e vorba de comparaţia a două perioade distincte (precum *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* al lui Curtius sau *The Classical Tradition* al lui Gilbert Highet), fie că se referă la receptarea operei unui singur autor (de pildă *Goethe en France* al lui Baldensperger sau *Goethe en Angleterre* al lui J. M. Carré), la relaţiile dintre două literaturi, privite în întregul lor (L. M. Price, *English Literature in Germany*, P. A. Shelley and A. O. Lewis, *Anglo-American and Anglo-German Crosscurrents)*, se recurge întotdeauna la opere şi la personalităţi definitorii pentru sensul major al unei culturi.

Merită subliniat, de aceea, faptul că, aproape fără excepţie, şcoala românească de literatură comparată s-a îndreptat cu precădere spre acele teme care ilustrau momente semnificative ale istoriei noastre culturale. Studiul din 1898 al lui Pompiliu Eliade *(De l'influence française sur l'ésprit public en Roumanie)* instaura o tradiţie de cercetare a relaţiilor culturale dintr-un unghi cuprinzător care excludea simpla înşiruire arhivistică de fapte şi de date. E proprie celor mai multe dintre aceste studii aspiraţia de a recompune un ta-

[1] Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, Paris, 1962, p. 586.

blou unitar al literaturii române ca o componentă specifică a culturii europene. Emile Faguet intuia această direcţie umanistă a şcolii româneşti cînd sublinia, în prefaţa tezei de doctorat a lui N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, că tînărul cercetător român releva caracterul european al mişcării de idei care a marcat momentul romantic. [1]

Dar, dacă o tradiţie mai solidă a cunoaşterii literaturilor franceză, germană, italiană, a culturii antice, a îngăduit elaborarea unor studii comparatiste cuprinzătoare în domeniile acestor literaturi, mai puţin convingătoare sînt cercetările vechi, dinainte de primul război, ale relaţiilor culturale anglo-române. Faptele erau disparate, izvoarele mai puţin accesibile, românii au studiat mai rar în universităţile engleze decît în cele din Franţa, Germania, Italia. Totuşi, aceste legături au constituit obiectul cîtorva studii notabile, o menţiune deosebită meritînd cel al lui Petre Grimm, *Traduceri şi imitaţii româneşti din literatura engleză* [2] sau *Ce datorăm cărţilor engleze* [3] al lui Nicolae Iorga. Cel dintîi, de fapt o bibliografie comentată, nu îşi propunea să explice fenomenele, cauzele apariţiei lor, ale succesiunii într-o ordine care coincide în mod evident cu etapele culturii româneşti. Celălalt stabilea unele filiaţii (precum aceea, foarte exactă, Byron — C.A. Rosetti), dar nu avea, nici el, pretenţia să epuizeze un subiect atît de complex şi nici să analizeze determinările acestor influenţe. Rămîneau necercetate (cum era, de altminteri, firesc) numeroase documente literare ; iar, în ceea ce-l privea pe Grimm, tema enunţată excludea studiul oricăror alte influenţe în afara celor produse direct, prin traduceri sau localizări.

[1] *Op. cit.*, p. XIII.
[2] *Dacoromania*, 1923, p. 284-377.
[3] *Cuget clar*, 1938, p, p. 83-87 ; 9, p. 129-133 ; 11, p. 164-167.

Mai eficiente au fost, de aceea, cercetările al căror obiect a fost limitat la urmărirea destinului unui singur scriitor receptat de cultura românească. E drept că dificultățile identificării surselor erau mai puțin numeroase; dar, nici de data aceasta, cercetătorii nu au urmărit să le epuizeze, ci (ca în cazul eseului lui Marcu Beza, *Shakespeare in Rumania* [1]) să semnaleze importanța subiectului, sugerînd — în același timp — participarea culturii românești la fenomenul european. Se cuvine citat, de aceea, foarte temeinicul studiu al lui Alexandru Duțu [2], în care cercetarea a cuprins un teritoriu mult mai larg; el a oferit, de altmiteri, numeroase sugestii cercetării de față.

Se împlinea, astfel, treptat, și în România, destinul unui scriitor care a pătruns cu aproape două secole în urmă în cultura noastră, fertilizînd direcții ale creației și, mai ales, înrîurind circulația ideilor literare. Atenția cercetătorilor români era atrasă de problema relațiilor operei lui Shakespeare cu literatura și cu arta românească a spectacolului, într-o epocă în care filologia releva — într-un efort statornic de a defini universul unei opere cu implicații atît de numeroase — însemnătatea acestei creații în configurarea unor momente din istoria culturii universale.

Poate că numai difuzarea ideilor antichității în literatura și arta epocii moderne a reprezentat un proces la fel de profund care să fi determinat atît de ample mișcări de forme ale culturii. Nu putem, firește, să subscriem fără rezerve la un punct de vedere, întrucîtva prea tranșant, în numele căruia se afirmă că „opera lui Shakespeare este un barometru în funcție de care se poate judeca fundamentul clasicist sau romantic al culturii unei anume perioade“ [3]. În afară de primejdia simplificării excesive a raporturilor dintre elementele

[1] Londra, 1931.
[2] *Shakespeare in Rumania*, București, 1966.
[3] J. Middleton Murry, *Discoveries*, Londra, 1924, p. 61.

istoriei culturii, reduse la două moduri fundamentale, o asemenea afirmaţie nu ţine seama de complexitatea reacţiilor unei epoci, uneori ale unui singur critic sau scriitor faţă de opera shakespeareană. Dar, aşa cum observa Kenneth Muir [1], creaţia lui Shakespeare a constituit întotdeauna un teritoriu în care s-au întîlnit patimile şi judecăţile epocilor succesive. Interpretările atît de diverse pe care le-au cunoscut dramaturgia şi sonetele reflectă simptomatic concepţiile vremurilor moderne. În solida sa *Istorie a criticii shakespeareane*, August Ralli releva faptul că „opera aceasta controversată a fost întotdeauna un indicator al marilor mişcări europene, adesea chiar un catalizator care a înlesnit violente reacţii" [2].

Din această perspectivă, e adevărat, o trecere în revistă a ideilor critice referitoare la opera lui Shakespeare ar putea sugera etape întregi ale istoriei culturii europene. În acelaşi timp, cercetarea modului specific în care cultura românească a reacţionat faţă de această operă dă, într-un anume sens, măsura în care cultura noastră se integrează în fenomenul european. Sursele ideilor care au guvernat interpretările româneşti ale operei shakespeareane, legăturile unor intelectuali români cu această operă sugerează nu numai caracterul european al culturii noastre, ci, după cîte cred, şi specificitatea acestei culturi. Dacă opera literară este substanţa în care se produce fenomenul circulaţiei ideilor, exegeza critică formulează mai explicit atitudinea unei epoci de cultură faţă de creaţia unui scriitor şi a unui artist. Aşa cum observa Toynbee în postfaţa monumentalului său *Studiu al istoriei*, „drumul spre aflarea legilor specifice ale civilizaţiei trebuie să treacă, obligatoriu, prin cîteva cazuri particulare pe care să le eluci-

[1] In *The Pelican Guide to English Literature*, vol. II, Harmondsworth, 1966, p. 282.
[2] August Ralli, *A History of Shakespearean Criticism*, vol. I, Londra, 1932, p. IX.

deze, urmînd ca altcineva să le pună, apoi, în raporturi semnificative". [1]

În cazul istoriei literare, aceste „cazuri particulare", în stare să definească premisele unei filozofii cuprinzătoare, sînt — desigur — foarte numeroase. Argumentul îl oferă orice bibliografie de literatură comparată apărută în ultimii ani. Această disciplină, al cărei obiect se defineşte a fi tocmai cercetarea relaţiilor (sau a „raporturilor") dintre nişte fapte de cultură, cunoaşte o dezvoltare cu atît mai convingătoare cu cît ea se înfăptuieşte sub semnul tot mai evident al aspiraţiei de a integra, în cele din urmă, evenimentele particulare într-o vastă *istorie a literaturii universale*, străbătută de numeroase drumuri pe care ideile comunică şi se amplifică. Se împlineşte, astfel, o tendinţă a dialecticii istorice a literaturii, în care — cu o sută douăzeci de ani în urmă — Marx şi Engels recunoşteau un semn al timpurilor noi : „În locul vechilor izolări locale şi naţionale se dezvoltă schimbul mondial, dependenţa naţiunilor una de alta. Şi ceea ce este adevărat pentru producţia materială, este tot atît de adevărat şi pentru producţia intelectuală. Creaţiile intelectuale ale unei naţiuni devin proprietatea comună a tuturor. Îngustimea şi exclusivismul naţional devin pe zi ce trece tot mai cu neputinţă ; din numeroasele literaturi naţionale şi locale se formează o literatură universală." [2]

Shakespeare a fost unul dintre acei creatori a căror operă a pregătit unitatea internaţională a culturii, la care se refereau Marx şi Engels. Pentru Alfred de Vigny, precum se ştie, nu era destul „să ştii englezeşte pentru a-l înţelege pe acest uriaş, e necesar să-l înţelegi pe Shakespeare care este el însuşi o limbă" [3]. Pentru cercetătorii moderni, limba care se numeşte Shakespeare „reflectă pasiunile unei întregi umanităţi...

[1] A. Toynbee, *A Study of History*, X, Oxford, 1954, p. 817.
[2] Marx-Engels, *Manifestul comunist*, Bucureşti, 1949, p. 18.
[3] Cf. J. Bertand, *L'époque romantique*, Paris, 1947, p. 106.

opera lui cuprinde toate bucuriile și pătimirile lumii, strînse într-o sinteză sufletească exemplară“ [1]. Realitatea e că această conștiință a valorii universale pe care o exprimă gîndirea și sensibilitatea „lebedei de pe Avon“ a fost dobîndită, mai ales, în secolul nostru. La începutul veacului al XVII-lea, spectacolul de teatru nu redevenise încă forma populară pe care o reprezentase în Evul Mediu și la începuturile Renașterii. În vremea primilor Stuarți, accesul la teatru al oamenilor cu venituri modeste era foarte limitat. Se adăuga, de altminteri, pentru o largă categorie a englezilor, interdicția formală pe care puritanii o opuneau acestui gen. Pînă către 1640, piesele de teatru vor fi create pentru spectatorii sălilor aristocratice, îndeosebi pentru cei care puteau asista la serbările organizate la Curte. Mai mult decît atît, chiar și piese mai vechi erau modificate pentru a fi pe gustul acestor admiratori ai manierei eufuiste a lui John Lyly. Nu e lipsită de semnificație introducerea în textul lui *Macbeth,* la scurt timp după moartea lui Shakespeare, a unei Hecate care împlinește, așa cum s-a observat, mai curînd un rol decorativ. [2]

Simptomatic e că în timpul Restaurației erau de ajuns două teatre la Londra (iar între 1682-1685, unul singur) pentru a-i mulțumi pe iubitorii acestei arte. Contemporanii lui Shakespeare, într-un oraș mai mic, cum era capitala engleză la sfîrșitul veacului al XVI-lea, umpleau în fiecare seară sălile celor șase teatre de pe atunci. După un secol, piesele lui Shakespeare deveniseră mult mai puțin populare decît cele ale lui Beaumont și Fletcher și sufereau adesea transformări, nu fără importanță, pentru a-și păstra spectatorii. În finalul *Regelui Lear*, de pildă, Cordelia își afla fericirea, devenind

[1] H. Craig, *The Enchanted Glass; The Elizabethan Myth in Literature*, Londra, 1936, p. 272.

[2] Vezi Kenneth Muir, *op. cit.*, p. 282—283. S-a presupus, cu destule argumente, că interpretarea ar aparține unui contemporan al lui Shakespeare, Middleton (vezi John P. Cutts, *Who Wrote the Hecate-Scene?* în *Shakespeare Jahrbuch*, 94/1958, p. 200—202).

soția lui Edgar ; în altă parte, rolul lui Lady Macduff devenea mai amplu [1], pentru a putea să mîngîie, desigur, dorința publicului de a acorda personajelor bune și drepte un loc mai important pe scenă. În interpretarea filologică a textului shakespearean, secolul al XX-lea marchează, de fapt (ca și în spectacolul de teatru) epoca în care sensurile originale sînt restituite dramei shakespeareane. Și, în această privință, anglistica românească și-a adus contribuția la definirea autenticului univers de idei al operei shakespeareane.

Ne vom strădui în paginile ce urmează să apelăm la acele fapte de cultură românească în care opera lui Shakespeare capătă o interpretare specifică. Firește, într-o istorie culturală cum este cea românească, în care etapele s-au consumat repede, curentele literare nu au fost separate atît de net ca în țările din Apus, și atitudinea față de autorul lui *Hamlet* are alte înțelesuri. Pe acestea vom încerca a le releva, în primul rînd. Cu bună știință am lăsat deoparte foarte multe documente de arhivă dacă ele nu adăugau nimic viziunii de ansamblu, ilustrată, în epoca modernă, de intelectuali români de prestigiu.

[1] Vezi Kenneth Muir, *op cit.*, p. 283. Pentru diversele transformări pe care le-au suferit dramele lui Shakespeare la sfîrșitul secolului al XVII-lea, vezi Edward Dowden, *Introduction to Shakespeare*, Freeport, 1970, p. 90—91.

II

DESTINUL EUROPEAN AL LUI SHAKESPEARE

Rareori, pînă spre începutul secolului al XX-lea, intelectualii români (e drept, şi cei din alte ţări europene) îl citeau în original pe Shakespeare. Mărturisită sau nu, această cunoaştere mediată introduce în traduceri, în localizări, în paginile de critică apărute în literatura românească, elemente care nu-i aparţineau nici scriitorului, nici — cu atît mai puţin — exegeţilor săi englezi, ci acelora prin opera cărora trecuseră ideile shakespeareane şi constituiau acum sursele referirilor critice sau ale traducerilor.

Două sînt, în general, căile pe care au pătruns cele mai numeroase şi fertile sugestii ale epocii shakespeareane : una, ceva mai veche, prin intermediul culturii germane (manifestîndu-se, mai ales, în Transilvania), cealaltă prin tradiţia franceză, valabilă îndeosebi dincoace de munţi. Fireşte, lor li se mai adaugă şi alte surse, precum, de pildă, acelea ale culturii ruse sau italiene ; de loc de nesocotit este preluarea influenţei shakespeareane direct din izvorul original. Dar, chiar cînd a pătruns în teritoriul acesta spiritual, aducînd cu sine sunetul altor medii de cultură pe care le străbătuse, opera lui Shakespeare a dobîndit adesea o interpretare îndeajuns de originală. Bineînţeles, această trăsătură nu se poate desprinde decît printr-o comparaţie permanentă cu principalele coor-

donate ale receptării europene a dramaturgiei și a poeziei shakespeareane ; înțelesurile diverse dobîndite aici se vor proiecta pe fundalul mișcării universale de idei. Se pot remarca unele momente ale conturării unui cadru specific, care va investi opera shakespeareană cu unele înțelesuri noi ce vor rămîne valabile și în cultura românească.

E adevărat că literatura franceză s-a îndreptat mai devreme decît toate celelalte spre creația dramaturgului englez. Dar aceasta se petrecea pe la începutul secolului al XVIII-lea, cînd, pentru mulți intelectuali francezi, Anglia și sistemul său parlamentar ajunseseră a fi privite ca un ideal spre care se cuvenea să tindă propria țară. [1] În colonia franceză de la Haga, printre hughenoții refugiați în urma persecuțiilor religioase de acasă, a fost consemnat pentru întîia oară interesul față de opera lui Shakespeare. Era o consecință firească a simpatiei față de această țară unde protectorul protestanților francezi, Wilhelm de Orania, ajunsese rege. În numărul din februarie 1717 al lui *Journal Littéraire* care apărea în Olanda, De la Roche publica o *Dizertație* asupra poeziei engleze. [2] Ideile *Dizertației* vor putea fi regăsite, aproape întocmai, în majoritatea paginilor pe care critica franceză le consacra dramaturgului englez. Ele nu vor diferi, de pildă, aproape de loc de cele ale lui Voltaire care, vreme de aproape o jumătate de secol (din 1728, în *Eseul despre poezia epică*, pînă în *Scrisoarea* adresată, în 1776, Academiei Franceze, cu prilejul apariției traducerii lui Le Tourneur), va reveni stăruitor în disputa cu drama shakespeareană. E greu de demonstrat nu atît că autorul *Dicționarului filozofic* ar fi cunoscut *Dizertația* lui De la Roche, cît posibilitatea ca el și, o dată cu el, atîția intelectuali ai Franței să fi fost influențați cu toții de obscurul literat refugiat în Olanda. Se poate descoperi

[1] Vezi F. Brunetière, *La Formation de l'idée de progrés*, în *Études critiques*, V, Paris, 1907, p. 365 și urm.
[2] Vezi A. Ralli, *op. cit.*, p. 162.

aici, mai curînd, predominanța unor idei raționaliste, în momentul în care ultimele acte ale luptei dintre antici și moderni abia se consumau, iar orientarea gustului literar anunța inaugurarea secolului luminilor.

De la Roche compara corectitudinea dramei franceze cu „lipsa de gust" a lui Shakespeare, căruia — totuși — nu îi contesta geniul. „Nu a imitat pe nimeni — scria, evident neinformat, exegetul din Haga — ; întreaga lui operă a izvorît din propria lui imaginație"[1]. Reproșurile sînt asemănătoare celor formulate de majoritatea scriitorilor francezi din secolul al XVIII-lea : Shakespeare nu a respectat „sfînta măsură", a amestecat cu nesăbuință genurile, tragedia și comedia, introducînd bufoneria în episoadele serioase, a disprețuit unitățile de timp și de loc.

Voltaire este, în mod obișnuit, considerat drept reprezentantul cel mai important al atitudinii anti-shakespeareane din Franța secolului al XVIII-lea. Se și explică această poziție estetică prin orientarea net clasicistă a gîndirii literare a autorului *Henriadei*, simplificîndu-se o atitudine nu lipsită de ezitări, de unele contradicții și reveniri. Cea dintîi referire la Shakespeare, în *Eseul despre poezia epică* din 1728, relevă o înțelegere nuanțată a întregului fenomen literar ; surprinzător, Voltaire se vădea a fi împotriva tendinței de a cuprinde creațiile literare în clasificări precise. „Nici o definiție — scria el — nu poate include *Oedip* al lui Sofocle, *Cinna* al lui Corneille, *Athalie* a lui Racine, *Iuliu Cezar al lui Shakespeare* (s.n.), *Cato* al lui Addison."[2] Stranie alăturare a unor nume care, în epocă (și chiar mai mult după aceea), aveau înțelesul unor direcții de-a dreptul potrivnice în arta literară... În orice caz, prezența lui Shakespeare în vecinătatea lui Addison, care constituia un model al tragediei voltairiene, contrazice în

[1] Cf. A. Ralli, *op. cit.*, p. 162.
[2] Voltaire, *Oeuvres*, III, Paris, 1926, p. 388.

bună măsură afirmaţia că „Voltaire a fost, întreaga lui viaţă, un denigrator“ [1] al operei shakespeareane. Mai mult decît atît, ea sugerează o evoluţie semnificativă, o reacţie faţă de primejdia din ce în ce mai mare pe care o reprezenta prestigiul tragediei shakespeareane pentru tezele esteticii clasicizante. De la părerea din 1728, „Shakespeare e mare, cu toate greşelile lui“, pînă la cea din *Scrisori filozofice* (1734), în care scriitorul englez e un „autor de non-sensuri“, e o diferenţă care se va adînci tot mai mult, chiar dacă în eseul care însoţeşte adaptarea lui *Iuliu Cezar* din 1764 se încerca o explicaţie, uneori cu argumente de psihologie artistică, a succesului lui Shakespeare: „Cum poate o naţiune eminentă să mai aprecieze asemenea monstruozităţi?“ se întreabă consternat Voltaire. Şi, încercînd să-şi răspundă, invocă „necunoaşterea faptelor de către englezi şi spanioli“ (operele lui Lope şi ale lui Calderon erau, după opinia lui, plămădite din aceeaşi substanţă), „înţelegerea naturii umane... chiar dacă scriitorii sînt mai grosolani şi mai sălbatici“, menţionînd, în acelaşi timp, că „publicul preferă spectacolele cu furtuni, bătălii şi cu mult zgomot“ [2], menţiune care, fără îndoială, cuprindea şi amărăciunea dramaturgului ale cărui tragedii nu erau preţuite în aceeaşi măsură.

Voltaire nu a negat întru totul geniul lui Shakespeare, dar s-a opus părerii că el este „un Sofocle“; tragedia engleză, observa el, înseamnă acţiune; „şi dacă ea ar fi adăugat acestei calităţi un stil simplu, ordine şi decenţă, englezii i-ar fi întrecut pe greci şi pe francezi“ [3]. Merită relevat faptul că, în acelaşi an, 1728, reprezentantul unei direcţii literare potrivnice, abatele Prévost, formula, aproape în aceiaşi termeni,

[1] P. Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII-ème siècle*, II, Paris, 1932, p. 271. Vezi şi Th. Lounsbury, *Shakespeare and Voltaire*, New York, 1902, p. 66.
[2] Voltaire, *Oeuvres*, XXIV, Paris, 1926, p. 616.
[3] *Eseul despre poezia epică.*

o rezervă asemănătoare: „Dacă ar fi fost mai atenți la reguli, englezii i-ar fi depășit pe greci și pe francezi“ [1]. E drept, însă, cel care avea să scrie *Manon Lescaut* se declara un admirator al „frumuseții sentimentului, al forței tragice care tulbură adîncimile inimii, al artei de a conduce evenimentele, îndeosebi în *Hamlet*“ [2]. Glasul abatelui Prévost suna întrucîtva singuratic în acest secol în care opera lui Shakespeare era întîmpinată, în mod obișnuit, în Franța, cu rezerve ce nu se refereau numai la lipsa unei forme fixe, ci și la ceea ce se numea frecvent pe atunci „nerespectarea adevărului“. Pentru Voltaire, lipsa de respect față de logica adevărului consta, de pildă, în strigătele de deznădejde ale soțului care, după ce și-a ucis soția, îi proclamă nevinovăția; în cîntecele și glumele celor doi gropari care, săpînd, beau și se amuză jucîndu-se cu țestele morților [3]. Pentru Louis Riccoboni, în sentimentul de teroare care nu reflectă „sufletul națiunii engleze“ [4]. Așa cum s-a remarcat, atitudinea scriitorilor francezi față de dramaturgia shakespeareană este exprimată și de predominanța spiritului rococo, înclinat „să transforme orice fragment de viață într-un decor convențional cu grădini și fîntîni împodobite“ [5].

Abia către mijlocul secolului, complexitatea operei shakespeareane începe a fi deslușită de scriitorii francezi. E drept, deocamdată nu de cele mai importante personalități ale epocii. Se cuvine, de pildă, menționată intervenția lui Le Blanc care, în 1745, era, poate, cel dintîi literat francez dispus să recunoască însușirile stilului lui Shakespeare („cel mai original

[1] Abbé Prévost, *Memoires et Aventures d'un Homme de Qualité*, Paris, 1728, p. 36. Cf. A. Ralli, I, p. 72.
[2] *Idem*, p. 47.
[3] Vezi Voltaire, *Lettres philosophiques*, în *Oeuvres*, VIII, Paris, 1926, p. 138
[4] Cf. A. Ralli, *op. cit.*, I, p. 202.
[5] Karl Elze, *Hamlet in Frankreich*, *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare—Gesellschaft*, 1/1865, p. 91.

scriitor cunoscut cîndva"), vorbind despre „portretele vrednice de Rafael, care alternează cu scene demne de penelul lui Teniers"[1]. Ceea ce introducea în discuție acest amestec de grație și de senzualitate frustă pe care, peste aproape un secol, romanticii îl vor considera a fi una dintre cele mai de seamă trăsături ale originalității shakespeareane. Și, dacă Le Blanc nu era un nume prea răsunător în cultura franceză (cu toate că judecățile sale privind *Saloanele* lui Diderot sînt printre puținele intervenții echilibrate și lipsite de rea-credință, iar tragedia lui, *Druizii*, din 1771, n-a trecut cu totul neobservată), Marmontel are, fără îndoială, o personalitate respectată și temută. Comentînd, în 1746, traducerea din Shakespeare a lui Pierre-Antoine de la Place, Marmontel se opunea definițiilor simplificatoare ale unor comentatori contemporani, dar, făcînd și el o observație banală („teatrul lui Shakespeare e un ținut cu piscuri și cu abisuri"), susținea în concluzie că „valoarea unor scene shakespeareane a fost coborîtă de scriitor însuși, care... a introdus în text unele situații și replici puerile"[2].

De fapt, aceasta e o atitudine de mijloc în peisajul criticii shakespeareane din Franța ; n-au lipsit, e drept, nici considerațiile entuziaste, de felul celor ale lui Le Blanc sau ale lui La Place, harnicul traducător al lui Fielding și al lui Shakespeare : „Greșesc toți cei care vor să judece dramele acestea așezîndu-le în tiparele gustului francez. Shakespeare e întemeietorul artei dramatice în Anglia, el este un geniu mai puternic decît toate cele care s-au ivit în istoria omenirii de pînă la el."[3] La Place se dovedește a fi un adept al lui Pope, descoperind și el în personalitatea lui Shakespeare deopotrivă poetul și filozoful. Dar, și aici, concepțiile epocii se dovedesc mai tari decît convingerile exegetului, temperînd entu-

[1] Cf. A. Ralli, *op. cit.*, I, p. 39.
[2] *Idem*, p. 42.
[3] *Idem*, p. 45.

ziasmul lui La Place care se grăbește, în spiritul gîndirii critice a lui Voltaire, să reproșeze amestecul de tragedie și de comedie din opera shakespeareană, și, asemenea lui Riccoboni, să stăruie asupra ideii că poporul englez, așa cum e înfățișat în aceste drame, apare „crud și barbar", ceea ce, evident, consideră el, „e o nedreptate". Nu lipsesc nici unele observații de o surprinzătoare pertinență, cum sînt cele din articolul lui Charles J. F. Hénault, *Noul teatru francez* publicat în 1747. Intelectualul care, prin 1715, fusese învinuit de apărătorii principiilor conservatoare că „împreună cu Arouet, Caumartin și Sully batjocorește tradițiile pioase ale Franței" [1], îl anticipa pe Carlyle afirmînd că „la Shakespeare istoria e tot atît de impresionantă ca și fantezia" [2]. Pe atunci, Baculard d'Arnaud, era prețuit de Rousseau pentru că opunea dogmei lui Boileau principiul impulsului sentimental. „Grecii — scria acest «inventator al genului sumbru», cum îi plăcea să se numească — au întotdeauna o mare simplitate, Corneille o are uneori, Racine adesea... Duhul din *Hamlet* clatină din cap înainte de a vorbi ; și acest gen expresiv, precum și neagra tăcere care-l mistuie investesc acest tablou cu întregul înțeles tragic al dramei... O pantomimă folosită cum se cuvine e un instrument dintre cele mai importante în simfonia dramatică, dacă e întărită de un vers puternic si bine ritmat." [3]

Se inaugura, astfel, naivă încă, împovărată de considerații generale, uneori de o uimitoare inexactitate, o critică stilistică, dispusă să urmărească efectele scenice. Fără îndoială, deducțiile lui Baculard d'Arnoud nu au avut repercusiuni prea largi în tradiția shakespeareană a secolului al XVIII-lea ; dar ele

[1] I. O. Wade, *The Clandestine Organization and Diffusion of the Philosophic Ideas in France* (1715—1750), Londra, 1938, p. 310.

[2] Cf. J. R. Soleau, *Histoire de l'idée du génie au XVIII-ème siècle*, Montréal, 1968, p. 113.

[3] Cf. M. Leroy, *Histoire des idées sociales en France*, Paris, 1947, p. 55.

introduceau în discuţie o latură nouă a creaţiei dramaturgului englez, spre care se vor întoarce, cu un veac mai tîrziu, romanticii francezi şi germani, poeţi familiari scriitorilor noştri.

Sub acest raport, Diderot nu este unul dintre cei care să fi fertilizat într-o măsură prea importantă gîndirea estetică românească ; dar părerile sale adaugă, neîndoielnic, argumente dintre cele mai substanţiale constatării că dramaturgia lui Shakespeare nu a fost întîmpinată în Franţa fără diferenţe uneori hotărîtoare. Ceea ce, după opinia noastră, face să fie la fel de exagerate caracterizările lui Bédier şi Hazard, pe de o parte („secolul al XVIII-lea... a schiţat imaginea deformată a lui Shakespeare, a unui barbar de geniu care nu poate fi tolerat în Franţa" [1]) şi cele ale lui Wilhelm Creizenach, pe de altă parte („...acum s-au constituit, la intelectualii cei mai reprezentativi ai Franţei, începuturile idolatriei lui Shakespeare" [2]). Pentru Diderot, *Hamlet* era un exemplu primejdios de imitat, care corupe publicul, în loc să-l educe [3]. Aprecierea e din 1769, dintr-o vreme în care admiratorii lui Shakespeare determinaseră un curent larg de opinii, afirmînd, chiar cu pericolul de a-l combate deopotrivă pe criticul şi pe dramaturgul Voltaire, valoarea operei lui Shakespeare. Poate că, influenţat într-un fel şi de această părere, devenită tot mai generală, Diderot va fi cu mult mai puţin categoric în rîndurile consacrate cuvîntului *geniu* în *Enciclopedie* (unde se întîlneşte următoarea definiţie, devenită celebră : *geniu* = forţa imaginaţiei şi activitatea sufletului"). După autorul *Călugăriţei*, „sublimul şi geniul fulgeră în opera

[1] J. Bédier — P. Hazard, *Littérature Française*, II, Paris, 1949, p. 187.

[2] Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Leipzig, 1909, p. 19.

[3] Cf. A. Ralli, *op. cit.*, p. 53.

lui Shakespeare ca într-o noapte lungă, Racine e întotdeauna fin, Homer genial, Virgiliu elegant“ [1].

Şi, dacă, la sfîrşitul secolului, La Harpe va relua, cu o violenţă explicată de premisele propriului sistem critic, argumentele lui Voltaire, fără să le adauge elemente noi [2], nu se poate omite faptul că tocmai acest ultim sfert al veacului a fost cel care a îngăduit apariţia unei concepţii artistice potrivit căreia Shakespeare a reprezentat un moment irepetabil în istoria dramei universale. E adevărat că publicarea traducerii lui Le Tourneur a fost, pentru Voltaire, un ultim prilej de a protesta împotriva „anacronismelor din *Hamlet*“ [3]; dar aceste rezerve, previzibile de altminteri, nu au putut estompa importanţa evenimentului pe care-l prezenta tipărirea unor volume masive de traduceri shakespeareane, bine primite de un public ce începuse a fi obosit de rigorile clasicismului. Le Tourneur releva tocmai însuşirile psihologice ale teatrului shakespearean (datorat „unui geniu care a investigat toate colţurile sufletului omenesc“). În acelaşi timp, polemica lui Voltaire nu a rămas fără replică din partea intelectualilor generaţiei mai tinere. Giuseppe Baretti [4], italian foarte preţuit în Franţa, se opunea cu atîta înverşunare castelanului de la Ferney, încît nu şovăia să producă un argument de-a dreptul jignitor, întrebîndu-se dacă Voltaire ştia destulă engleză, nu pentru a-l traduce, dar pur şi simplu pentru a-l înţelege pe Shakespeare.

Partizan al principiului „bunului simţ“, Baretti observa cu dreptate că e cu neputinţă să se nareze, în cîteva ore de spectacol, evenimente care s-au petrecut de-a lungul mai multor ani. „Shakespeare — încheia înflăcăratul partizan al drama-

[1] Cf. J. J. Jusserand, *Shakespeare en France*, New York, 1899, p. 100.

[2] Articolul *De Shakespeare* a fost publicat în 1799.

[3] În *Lettre à l'Académie Française*, din 1776.

[4] *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire*, Paris, 1777.

turgului englez — place tuturor, eruditilor şi mulţimii ; el vorbeşte o limbă naturală şi universală." [1] Martin Sherlock, scriitor obscur, astăzi menţionat rareori de istoriile literaturii engleze, dar foarte citit pe vremea aceea în Franţa, publica, în 1786, *Un fragment despre Shakespeare*, adesea pomenit de comentatorii culturii franceze ai secolului al XVIII-lea, pentru ecoul larg pe care l-a avut, mai ales pentru un deceniu sau două, în gîndirea literară şi artistică a acelei epoci. „Homer — scria Sherlock în acest eseu, tradus la Paris chiar în anul apariţiei sale în limba engleză — a fost cel dintîi dintre oameni, dar Shakespeare a fost mai mult decît un om." [2] Pentru a continua pe un ton necruţător : „Voltaire a asmuţit lumea împotriva operelor lui Shakespeare pe care le numea farse monstruoase ; dar e de ajuns să comparăm *Zaïra* cu *Othello* pentru a ne da seama de partea cui era dreptatea." [3]

În pofida prestigiului lui Voltaire, secolul luminilor nu şi-a însuşit, deci, concluziile privitoare la opera shakespeareană. Secolul al XVIII-lea este, totuşi, şi o epocă a literaturii sentimentaliste ; *Manon Lescaut* precede cu un an *Zaïra*. Fragonard decora budoarul doamnei Guimard cu picturi pline de graţie frivolă, exact în aceiaşi ani în care Hubert Robert evoca ruinele romane. Gluck era ascultat în saloanele pariziene în aceeaşi vreme în care începuse să fie ascultat şi Bach. S-a spus că, începînd de prin 1761, cultura franceză s-a opus statornic receptării operelor străine care nu introduceau ideile raţionaliste. [4] Constatarea mi se pare inexactă, atîta vreme cît *Elegia* lui Gray era tălmăcită în 1765, *Nopţile* lui Young în 1769, *Meditaţiile pe morminte* ale lui Hervey erau tipărite în versiune franceză în 1771, iar imnurile lui Ossian erau traduse, între 1760 şi 1774, în patru versiuni aproape integrale.

[1] *Op. cit.*, p. 12.
[2] Cf. Margaret Webster, *Shakespeare Today*, Londra, 1957, p. 212.
[3] *Idem.*, 213.
[4] Vezi A. Ralli, *op cit.*, p. 78.

Că Ducis îl tălmăcea pe Shakespeare adaptîndu-l gustului rococo al mijlocului de secol nu demonstrează cîtuşi de puţin lipsa de adeziune la textul original ; concepţia despre traducere era, pe atunci (şi pînă tîrziu, în veacul al XIX-lea), foarte liberă. Şi credinţa că, dincolo de toate adversităţile acelei vremi, drama shakespeareană poate fi gustată de un public deprins cu exigenţele clasiciste (şi realitatea e că spectacolele cu adaptările lui Ducis au avut mult succes) demonstrează că epoca nu era neprielnică receptării lui Shakespeare. Paul Van Tieghem va socoti chiar că admiraţia pentru Shakespeare constituie o trăsătură definitorie a epocii, tot aşa precum „gustul pentru antichităţile nordice şi sensibilitatea romanescă“ [1].

Secolul al XVIII-lea e o epocă a confruntării, nu o dată violentă, a ideilor literare ; şi destinul lui Shakespeare în Franţa reflectă această perioadă de istorie culturală. De altfel, cred că se exagerează proporţiile contradicţiilor shakespearologice aproape ori de cîte ori se vorbeşte despre Franţa acelei vremi, fără să se observe că nici comentatorii englezi ai vremii nu erau întotdeauna mai receptivi la opera celui care a scris *Hamlet*. Că, alături de consideraţiile entuziaste ale lui William Warburton [2] sau Peter Whalley [3], se exprimau rezervele unei Charlotte Lennox [4] sau atitudinea de-a dreptul adversă, în tradiţia Dryden, a lui Hugh Blair [5] care considera că „nici o piesă nu e bună în întregime“ şi că Shakespeare „e un bombastic“. Într-o vreme în care Baretti polemiza cu Voltaire, apărînd creaţia shakespeareană, unii intelectuali englezi, precum George Steevens, Edward Taylor, Thomas Wharton, Elizabeth Griffith şi, mai ales, Thomas Darrice

[1] Paul Van Tieghem, *Le sentiment de la nature dans le préromantisme européen*, Paris, 1960, p. 99.
[2] Prefaţa la ediţia în şapte volume, din 1747.
[3] *An Enquiry into the Learning of Shakespeare*, 1748.
[4] *Shakespeare Illustrated*, 1753—1754.
[5] *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1759, p. 62—63.

şi John Monck Mason („Shakespeare a scris 154 de sonete mizerabile"), îi reproşau — poate chiar mai energic decît contemporanii lor de dincoace de Marea Mînecii — „imperfecţiunile".

Fără îndoială, mai fericit e destinul lui Shakespeare în cultura germană a epocii. Aşa cum s-a subliniat cu dreptate, dezvoltarea artei şi a literaturii s-a produs aici sub semnul altor determinări, dictate de o alternanţă specifică a spiritului baroc şi a celui clasicist. Ceea ce surprinde în acest caz este împrejurarea că primii admiratori ai operei shakespeareane au fost tocmai susţinătorii ideologiei clasiciste. Fapt care va constitui un sugestiv precedent în discuţiile referitoare la receptarea lui Shakespeare în cultura românească a secolului următor, în care structurile romantice sau clasiciste nu se vor dovedi suficiente pentru a explica atitudinea faţă de opera shakespeareană. În Germania, nu numai ideologia *Sturm-und-Drang*-ului va fi prielnică receptării lui Shakespeare, ci chiar şi teoriile estetice ale lui Lessing. În cea de-a 17-a scrisoare din ciclul *privind literatura cea mai nouă*, esteticianul german, precizînd obiectivele dramei burgheze, recomanda modelul shakespearean, întrucît „un geniu nu poate lua scînteie decît de la alt geniu", iar Shakespeare este „chiar după îndreptarul clasicilor... un poet tragic mult mai mare decît Corneille" [1].

Referirile la Shakespeare, frecvente în *Dramaturgia de la Hamburg* converg spre recunoaşterea artei dramaturgului englez care — spre deosebire de Voltaire — nu introducea în acţiune nişte „maşinării poetice", ci personaje capabile să provoace mila şi spaima. Prestigiul lui Lessing va constitui, neîndoielnic, o determinantă a receptării aproape depline a lui Shakespeare în Germania. Argument estetic pentru sus-

[1] Cf. Mihai Isbăşescu, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, 1968, p. 181.

ţinerea necesităţii unui teatru de inspiraţie naţională, creaţia shakespeareană va fi aproape întotdeauna opusă celei voltairiene. [1] Aceasta, în primul rînd pentru a contrabalansa înrîurirea (atît de activă pînă atunci) a literaturii franceze — împrejurarea nu e lipsită de semnificaţie în interpretarea pe care, mai tîrziu, critica europeană o va da confruntării Voltaire-Shakespeare. După cîte se poate observa, imaginea lui Voltaire acreditată în secolul al XIX-lea provine mai ales din atitudinea luată împotriva sa de apărătorii lui Shakespeare în timpul prelungitei polemici din veacul precedent, decît din însăşi opera critică voltairiană. Interesantă apare, astfel, primirea pe care scriitorii şi exegeţii români au făcut-o creaţiei shakespeareane ; pentru ei, admiraţia faţă de „divinul brit" nu a însemnat decît foarte arareori respingerea operei voltairiene. Să fie aceasta o dovadă a lipsei unei delimitări precise a curentelor literare ? Sau, necunoscîndu-i pe comentatorii lui Shakespeare, intelectualii români se adresau direct scrierilor voltairiene, ştiute bine de ei, şi ignorau, în felul acesta, imaginea violentului adversar al scriitorului englez, imagine pe care o acreditaseră, mai ales urmaşii ? Credem că, de fapt, fenomenul s-a produs ca urmare a ambelor cauze.

Deocamdată cultura germană e încă ispitită să-l compare pe Shakespeare cu Voltaire, pentru a-i demonstra superioritatea. E o întreprindere căreia i se dedică, de pildă, Johann Joachim Eschenberg [2] cînd pune alături cele două tragedii inspirate de Iuliu Cezar : „Drama lui Shakespeare este incomparabil superioară... Ceea ce este bun în opera lui Voltaire este moştenit de la Shakespeare : înţelegerea naturii umane, bunul gust, dar i-a lipsit arta care, la Shakespeare, era mai presus chiar decît adevărul." [3]

[1] Vezi Max Förster, *Shakespeare und Deutschland*, în *Jahrbuch Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 57/1921.
[2] *Versuch über Shakespeare Genie und Schriften*, Frankfurt, 1771.
[3] *Op. cit.*, p. 18.

În acelaşi an, 1771, foarte tînărul Goethe scria cîteva *Gînduri despre Shakespeare* [1] relevînd calitatea particulară a lui „ego" în drama shakespeareană : aceea de a restitui literaturii sensul natural al lucrurilor. „Epoca noastră — consemna el — e prea artificială pentru a putea judeca lucrurile naturale ; dar, prin Shakespeare, natura însăşi dă glas profeţiilor sale" [2]. Prin *Wilhelm Meister,* Goethe va fi unul dintre cei dintîi comentatori ai lui Hamlet care va desluşi în fiinţa nefericitului prinţ o personalitate intelectuală complexă, incapabilă însă de acţiune. Opinia lui Goethe va crea o adevărată tradiţie a interpretării lui Hamlet care, pînă în secolul nostru va fi privit, foarte adesea, ca un personaj a cărui putere de a acţiona este sufocată de o meditaţie excesivă. Influenţa acestei păreri a autorului lui *Wilhelm Meister* asupra lui Friederich Schlegel este evidentă. În 1797, cînd Schlegel îşi publica notele sale despre greci şi romani, gloria lui Shakespeare era de mult recunoscută în Germania.

Se citează adesea cuvintele rostite de Herder cînd Goethe i-a prezentat prima variantă a lui *Götz von Berlichingen :* „Shakespeare v-a copleşit cu desăvîrşire" [3]. La rîndul său, Herder însuşi s-a declarat, încă din 1773 *(Von Deutcher Art und Kunst),* un admirator entuziast al dramaturgului : „Cînd îl citesc, teatru, actori, decoruri dispar ! Nimic altceva decît file din cartea întîmplărilor, a providenţei, a lumii, întorcîndu-se în vijelia vremurilor." [4] Dacă adăugăm faptul că, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Christopher Garve îl compară pe Shakespeare cu Michelangelo [5], se poate contura o imagine îndeajuns de pregnantă a felului în care cultura germană, preocupată să-şi afle nişte direcţii proprii de afirmare,

[1] Vezi A. Ralli, *op. cit.*, p. 109.
[2] *Ibid.*
[3] Cf. Louis Marder, *His Exits and His Entrances,* Londra, 1964, p. 331.
[4] Cf. A. Ralli, *op. cit.*, p. 111.
[5] *Idem*, p. 113.

îl celebra ca pe un vestitor al noilor timpuri. Credem că, într-o măsură mai hotărîtoare decît alte literaturi europene, cea germană (nu numai pentru că aici s-au creat, mai limpede decît aiurea, premisele romantismului [1]) a deschis ample perspective receptării lui Shakespeare în secolul al XIX-lea.

De altminteri, aceasta se integra într-un proces de veche tradiție. Trupe engleze dădeau reprezentații în orașele germane încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și un călător britanic, Fynes Moryson, consemna prezența lor la tîrgul de la Frankfurt din 1592. Încă din timpul vieții lui Shakespeare, Jacob Ayrer din Nürenberg scria, în 1608, o comedie, *Die Schöne Sidea*, inspirată — pe cît se pare — din *Furtuna*, și o *Tragödie der bestrafte Brudermord, oder Prinz Hamlet aus Dännemark* [2]. E adevărat că, după izbucnirea războiului de 30 de ani, în 1618, turneele trupelor englezești au încetat și abia în 1741 s-a publicat prima dramă shakespeareană în traducere germană, *Julius Caesar*, transpusă în alexandrini rimați de Caspar Wilhelm von Borcke [3]. Dar, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea o dată cu traducerile lui Wieland, oricît de imperfecte ar fi fost ele, se înnoda vechea tradiție shakespeareană : între 1762 și 1769, Wieland va publica nu mai puțin de 22 de piese tălmăcite în limba germană. Traducerea lui Tieck din 1793 va rămîne, multă vreme, un model de fidelitate și de inspirație poetică, iar A. W. Schlegel era îndreptățit să afirme că traducerile celor șaisprezece piese, realizate între 1797 și 1801, au transformat scena germană.

Nu credem că se poate neglija contribuția italiană la afirmarea artei shakespeareane. Și se vor putea semnala

[1] Roy Pascal, *The German Sturm und Drang*, New York, 1953, p. 161.
[2] Cf. Louis Marder, *op. cit.*, p. 311.
[3] Vezi Roy Pascal, *Shakespeare in Germany*, 1740—1815, Cambridge, p. 21.

cazuri în care surse italiene vor fertiliza idei ale unor comentatori sau traducători români. Cea dintîi traducere este, de altfel, mai veche în Italia decît în Franţa sau chiar în Germania: 1739. În acel an, Domenico Valentini, profesor la Universitatea din Siena, le prezenta prietenilor săi o versiune (precum se pare, lipsită de mari însuşiri poetice) a lui *Iuliu Cezar*. Deci, din nou, tragedia romană care, însă, cum se poate uşor înţelege, în peisajul politic şi cultural al Italiei settecentriste nu împlinea o funcţie pur estetică. Comentatorii au putut, oricum, să semnaleze că, în jurul lui 1750, „italienii manifestau un mare interes pentru creaţia lui Shakespeare“ [1].

Ţările din centrul şi din răsăritul Europei, cu care intelectualii români au avut, fireşte, legături numeroase, l-au descoperit şi ele pe Shakespeare tot în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În Ungaria, de pildă, traducerile din Shakespeare, iniţiate în ultimele două decenii ale veacului, mărturiseau scopul de a demonstra virtuţile poetice ale limbii maghiare, confruntate cu dificultăţile textului shakespearean [2]. În ultimul deceniu al veacului, Ferenc Kazinczy publica o traducere a lui *Hamlet* care, însă, nu va putea fi reprezentată înainte de începutul lui 1794, organizarea unei trupe în stare să reprezinte drama (se pare că şi limba tălmăcirii le punea actorilor probleme îndeajuns de complicate) întîmpinînd mari dificultăţi. În realitate, traducerea lui Kazinczy urma o adaptare a lui Schröder [3]; în această formă ea va fi reprezentată, la începutul secolului al XIX-lea şi în cîteva oraşe transilvane [4].

[1] Lacey Collison-Morley, *Shakespeare in Italy*, Stratford-upon-Avon, 1916, p. 29.

[2] Vezi Louis Marder, *op. cit.*, p. 352. Prima traducere în maghiară e din 1790 (v. Desider Rózsa, *Shakespeare-Vorträge in Ungarn zur Drei hundertjährigen Wende Seines Todes*, în *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 53/1917).

[3] Vezi Desider Rózsa, *op cit.*, p. 124.

[4] Vezi Al. Duţu, *op. cit.*, p. 7.

În Rusia, Shakespeare s-a bucurat de o primire cu adevărat entuziastă încă de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. „Dintre toţi autorii dramatici occidentali, vii sau morţi, nici unul nu a fost privit cu mai multă dragoste decît Shakespeare", scria un comentator recent.[1] Cea dintîi traducere identificată este o adaptare, de o consternantă libertate, a lui *Hamlet*. Pornind de la un original francez, Aleksandr Sumarokov prezenta în 1748 o piesă scrisă în cuplete, a cărei final era o încununare a dreptăţii : după ce îl ucide pe Claudius şi după ce află vestea sinuciderii lui Polonius, tînărul prinţ se căsătoreşte cu Ofelia. Interesul pentru dramaturgia shakespeareană e demonstrat şi de faptul că însăşi Ecaterina a II-a va adapta (destul de liber) *Nevestele vesele din Windsor*, în 1783.[2]

Începutul traducerilor valoroase e marcat de apariţia lui *Iuliu Cezar* (din nou *Iuliu Cezar*) în tălmăcirea lui Karamzin. În prefaţa traducerii din 1787, eruditul scriitor — preluînd, evident, ideile lui Herder şi ale lui Goethe — nota : „Dramele lui, asemenea teatrului de necuprins al Naturii, deşi impresionante prin diversitatea lor, alcătuiesc laolaltă un tot unitar şi desăvîrşit."[3] Nu e lipsit de semnificaţie că, şi în Rusia, Shakespeare a pătruns prin intermediul unui reprezentant al sentimentalismului.[4] Romanticii secolului următor vor apela la opera lui, de altfel ca în toată Europa, ca la un argument în lupta împotriva regulilor clasiciste.

[1] Faubion Bowers, *Broadway, U.S.S.R.*, New York, 1959, p. 79.

[2] Cf. Arthur Luther, *Shakespeare in Russland*, în *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 84—86/1950.

[3] *Shakespeare şi opera lui, texte critice*, Bucureşti, 1964. Traducerea fragmentului din Karamzin e semnată de Tamara Gane.

[4] În Ucraina, traducerile vor apărea în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea (E. A. Kostetzky, *Shakespeare Werk in der Ukraine*, în *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 95/1959).

Dintre țările cu a căror cultură intelectualii români din secolul al XVIII-lea s-au aflat în relații și de la care ar fi fost posibilă preluarea unor sugestii shakespeareane, Grecia nu l-a descoperit decît destul de tîrziu pe scriitorul englez. Dionyssos Solomos, cel dintîi scriitor grec care, după cum se pare, pronunță numele lui Shakespeare (aceasta, însă, spre mijlocul secolului al XIX-lea), își făcuse educația în Italia și e mai mult decît probabil să fi aflat acolo mai multe date despre autorul lui *Hamlet*. Panait Șuțu, romantic prin excelență, îl va asocia (tot cam în aceeași perioadă) cu Rousseau, Goethe și Schiller. [1] Observațiile lui Iacob Polylas (traducător, în 1855, al *Furtunii* și, în 1889, al lui *Hamlet* [2]) asupra dramaturgiei shakespeareane, cuvintele din 1858 ale lui Dimitrios Vernardakis, care îl declara pe Shakespeare, alături de Homer, „poet al tuturor popoarelor și al tuturor veacurilor" [3], veneau, însă, și ele, prea tîrziu pentru a mai avea vreun răsunet în cultura românească, unde ideile despre Shakespeare se constituiseră de mai multă vreme.

În Serbia, spectacolele și traducerile shakespeareane vor fi, de asemenea, un fenomen destul de tîrziu ; primul tălmăcitor, Laza Kostić, își începe activitatea în 1859 [4], deci cînd Shakespeare fusese încorporat tradiției literare a Țărilor Române.

Izvoarele principale vor rămînea, pentru oamenii noștri de cultură, de-a lungul întregului secol al XIX-lea, cele pe

[1] Vezi C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, București, 1968, p. 353.

[2] *Idem*, p. 364.

[3] Vezi C. Th. Dimaras, *op. cit.*, p. 412. Vezi și August Bolz, *Shakespeare in Griechenland*, în *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 18/1883.

[4] Hugo Klajn, *Shakespeare in Yugoslavia*, în *Shakespeare Quarterly*, 1953.

care le vor pune la îndemînă operele literare franceze și germane (uneori, mai rar, pătrunderea lui Shakespeare va fi înlesnită de contactele cu literaturile italiană, rusă sau maghiară). În unele cazuri, dată fiind lipsa unor informații precise, precum și libertatea cu care, într-o anume epocă, traducătorii interpretau sursele, intermediarul nu va putea fi stabilit cu exactitate.

III

ÎNCEPUTURILE RELAŢIILOR LITERARE ANGLO-ROMÂNE

Întemeindu-se pe o tradiţie care s-a statornicit o dată cu primele cercetări ale traducerilor şi adaptărilor româneşti din literatura engleză, concluzia că relaţiile directe au început a avea loc abia către mijlocul veacului trecut (şi se citează, în această privinţă, numele lui C. A. Rosetti) a devenit aproape un loc comun în literatura de specialitate.[1] Fără îndoială că, sub raportul unor influenţe literare, evidenţiate de creaţia poetică sau dramatică, un asemenea punct de vedere este întru totul întemeiat. Dar nu este mai puţin adevărat că, în epoca de constituire a unei culturi specifice româneşti, Anglia şi Ţările Române nu erau nişte teritorii care se ignorau reciproc. E drept că o vreme aceste raporturi s-au constituit aproape exclusiv într-o singură direcţie : englezii au fost aceia care s-au referit la existenţa ţărilor române. Dar, aşa cum se poate observa din cercetarea textelor respective, ei nu o făceau cu aerul că ar fi descoperit un pămînt aflat la marginile lumii cunoscute ; dimpotrivă, aceste ţinuturi erau nu o dată, descrise ca aparţinînd întru totul civilizaţiei europene.

[1] Au contribuit, îndeosebi, la acreditarea acestei concluzii studiul lui Petre Grimm, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză* (*Dacoromania*, 1923) şi cel al lui Ion Horia Rădulescu, *Les intêrmediaires français de W. Shakespeare en Roumanie* (*Revue de littérature comparée*, 1938), ambele credincioase teoriei intermediarilor.

Într-un studiu documentat și sistematic, Raoul Bossy afirmă că „elizabethanii au fost cei dintîi care au descoperit, în Anglia, existența poporului român."[1] În realitate, însă, referirile sînt mai vechi cu două secole. În *Povestea cavalerului,* Chaucer se referă în mai multe rînduri la „Tracia de Nord", țara de obîrșie a lui Marte, locuită de bărbați viteji, îndemînatici în meșteșugul armelor. Iată-i vînînd într-un ținut cu faună fantastică :

...vînătorul trac
Cînd stă cu lancea-n pumn la vreo strîmtoare
Pîndind un leu sau urs ca să-l doboare.[2]

Tracia riscă să devină, astfel, o simplă convenție literară, un fel de construcție livrescă cu situare geografică fantezistă. Ea este încă, în textul lui Chaucer, o țară aproape neștiută, peste care domnește Licurg, „chip bărbătesc... și părul murg".

Ceea ce este adevărat (și aici Raoul Bossy are pe deplin dreptate) este că imaginea legendară începe să se risipească în pragul epocii elizabethane. Negustorii englezi, aduși de afaceri în ținuturile dunărene, descoperă, uimiți, niște țări bogate ale căror curți nu sînt mai prejos în strălucire decît cele ale multor principi europeni. Relațiile se stabilesc încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cînd comerțul englez folosește tot mai frecvent drumul de la gurile Dunării de-a lungul Moldovei, un drum mai prielnic pentru transportul mărfurilor poloneze spre Constantinopol și spre Rumelia.

În secolele următoare, jurnalele călătorilor englezi prezintă o imagine tot mai precisă a locurilor și a oamenilor din

[1] Raoul Bossy, *Elizabethans and Roumanians,* în *Polish Review,* New York, vol. VIII, nr. 4, Autumn 1963, p. 81.
[2] *Povestirile din Canterbury,* de Geoffrey Chaucer, București, 1964, vol. I, p. 112, p. 780—782, traducere de Dan Dutescu.

țările române.[1] Unii, precum John Newberie, vor fi impresionați de clădirile văzute aici, mănăstirea de la Socola, de pildă, părîndu-li-se „vrednică de toată lauda, la fel de măreață și de bogat împodobită ca mănăstirile din Apus"[2]; alții, asemenea lui William Hareborne, se vor arăta încîntați să privească „palatele și castelele de piatră și de cărămidă, foarte frumoase și cu înfățișare originală"[3].

În 1588, Elizabeta îi trimite poruncă lui Hareborne să plece la Iași și să obțină din partea domnitorului acordul pentru semnarea unui tratat bilateral între Anglia și Moldova. „...Am plecat din Constantinopole la 3 august — scrie ambasadorul — însoțit de o suită de 30 de persoane și de familia mea. Am trecut prin țara Traciei, *numită acum România cea mare. Valahia și Moldova* (s.n.)..."[4] Ceea ce se cuvine a fi relevat e că, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, teritoriul țărilor române era încă identificat cu vechea Tracie, fapt care face și mai plauzibilă supoziția ca referirea lui Chaucer, datînd din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, să se fi făcut, într-adevăr, la dacii trăitori cîndva pe aceste meleaguri.

O figură pitorească a acestei epoci este un pretendent la tronul Moldovei, al cărui titlu de „duce" pare să fi fost luat în serios de ambasadorul de pe atunci al Angliei la Constantinopol. „Ducele" Ștefan Bogdan a ajuns pînă la curtea Stuarților, unde va fi întîmpinat cu simpatie : venea înconjurat de o aură de tristețe, de zvonul neizbutitelor sale încercări de a-și relua tronul, era — precum se pare — un om cultivat,

[1] În afara lucrării citate, a lui Raoul Bossy, o utilă bibliografie este aceea publicată de Marcu Beza, *English Travellers in Rumanian Countries*, în *English Historical Review*, 1930, vol. XXXII.

[2] Cf. Marcu Beza, *op. cit.*, p. 280.

[3] Cf. Richard Hakluyt, *The principal navigations, voyages, traffique, a discoveries of the English nation*, Londra, 1759, vol. II, p. 196—198, citat în *Documente Hurmuzaki*, vol. XI, p. 194—195.

[4] Cf. Raoul Bossy, *op. cit.*, p. 83

iar manierele sale europene erau cu atît mai extravagante, cu cît „ducele“ umbla îmbrăcat într-un somptuos costum oriental. Arabella Stuart, vara regelui James I, îi va acorda sprijinul și, după unele isvoare, plănuia „să fugă în Scoția, protejată de sir George Douglas, pentru a se căsători în taină cu Ștefan Bogdan, pretendent la tronul Moldovei.“ [1]

Trecerea lui prin Londra a fost, pare-se, îndelung comentată. Împreună cu amplele relatări ale lui William Lithgow care călătorise în mai multe rînduri prin Moldova și (foarte semnificativ pentru epocă) prin Transilvania, pe care o numea „țara românească de peste păduri“, prezența în Anglia a lui Ștefan Bogdan nu va fi de loc lipsită de consecințe, nu numai în ceea ce privește „familiarizarea englezilor cu toponimia românească“ [2], ci — mai ales — în privința unor surse de inspirație ale literaturii engleze a vremii.

În 1609, deci pe vremea cînd Ștefan se afla încă la Curtea engleză, Ben Jonson introducea un concludent schimb de replici în piesa lui *Epicoene or the Silent Woman*, piesă reprezentată chiar în acel an. În actul V, scena 1, cavalerul Amorous-La-Foole vorbește cu prietenul său, Clerimont, care răsfoiește însemnările notarului Curții :

„*Clerimont:* Ce nume ciudate !

La-Foole: Da, sir, sînt numele lui Nomentack, cînd a fost aici, cel al prințului Moldovei și al iubitei sale, doamna Epicoene.“ [3]

Peste doi ani, Beaumont și Fletcher reprezentau piesa *The Knight of the Burning Pestle*, o comedie cu intrigă bizară, amestec de satiră socială și de nonsens. Scena 2 a ac-

[1] N. Iorga, *A History of Anglo-Roumanian Relations*, în *Societatea Anglo-Română*, 1931, p. 19.

[2] Vezi Raoul Bossy, *op. cit.*, p. 86. De altfel, toponimia, așa cum e consemnată de Lithgow, e îndeajuns de aproximativă : Cromestate, Juliastrad, Hermestat, în Transilvania, Starhulds (?) în Moldova etc.

[3] Ben Jonson, *Works*, Oxford, 1959, p. 511.

tului al IV-lea se desfăşoară „într-o sală la curtea regelui Moldovei" : Pompiona, fiica regelui, îl salută pe Ralph, oaspete de seamă, rostind aceste vorbe :

Bine-ai venit, cinstite cavaler,
La curtea preaslăvitului meu tată,
Rege-al Moldovei. Eu sînt Pompiona,
Iubita-i fiică. [1]

„Regele Moldovei" nu era altul, crede Raoul Bossy [2], decît Ştefan Bogdan a cărui amintire stăruia, desigur, la Londra. Dovadă că numele tuturor ţărilor române deveniseră cunoscute englezilor. Transilvania este menţionată (într-o replică fugară din scena a 2-a a actului IV) şi în *Pericles* al lui Shakespeare.

E peste putinţă ca desele călătorii ale englezilor prin ţările române, rolul pe care împuterniciţii curţii de la Londra începeau să-l joace în politica din ce în ce mai complicată a Sublimei Porţi, intervenţiile lor — făţişe sau discrete — în alegerea, la Constantinopol, a unor domnitori români, să nu fi creat, totuşi, atmosfera prielnică descoperirii, de către oameni cu preocupări intelectuale, a unor idei culturale care circulau, uneori, aduse de emisarii britanici.

Fenomenul a început, fireşte, cu descoperirea existenţei însăşi a Angliei. Una din primele mărturii care atestă începuturile cunoaşterii acestei ţări este menţionarea numelui ei în textele lui Miron Costin. [3]

[1] Fr. Beaumont and J. Fletcher, *Works*, 1962, p. 441.
[2] *Op. cit.*, p. 87.
[3] Aşa cum demonstrează un pasaj al *Letopiseţului* care relatează nunta fiicei celei mai mari a lui Vasile Lupu (vezi Miron Costin, *Opere*, Bucureşti, 1958, p. 120—121), cronicarului moldovean nu-i erau străine unele detalii ale istoriei reformei religioase din Anglia şi nici ideea originii calvine a anglicanismului ; sau (*Din neamul moldovenilor*, în *ed. cit.*, p. 252), informaţia că „Englitera" a fost cîndva cuprinsă în „împărăţia Rîmului".

Într-un alt loc, Miron Costin insera un comentariu, menit să îndemne pe domni la înțelepciune și cumpătare, amintindu-le răspunderea pe care o au în calitate de conducători de popoare: „Un craiu de Englitera, de cîte ori se îmbrăca diminețile, de atîtea ori dzicea sîngur șie: «Adu-ți aminte că a multe gloate de oameni ești stăpînu». Domnii cei buni și dirépți fără grije și desfătați stăpînescu, iară cei răi tot cu siială." [1] Nu se poate identifica acel „craiu de Englitera" care ar fi rostit cuvintele citate de Costin; dar judecata care încheie pasajul de mai sus prezintă o interesantă asemănare de sens cu amarele meditații ale lui Lear, din clipele în care descoperise, o dată cu ingratitudinea fiicelor sale, și îndatoririle față de supuși, pe care nu le respectase în vremea cînd fusese rege.

Firește, nu este de loc obligatoriu, ca un adagiu precum acela din textul cronicarului, să fi fost preluat neapărat din textul tragediei shakespeareane.

De altminteri, traducerile poloneze din opera lui Shakespeare se vor face mult mai tîrziu (prima dintre ele în 1782, iar *Regele Lear* numai în 1841 [2], și cărturarul român nu a putut cunoaște drama shakespeareană în timp ce studia la Bar; în ceea ce privește turneele trupelor germane, relativ frecvente pe atunci în Polonia de Vest și de Sud, acestea nu au avut la îndemînă o traducere a tragediei shakespeareane înainte de 1692 [3].

Tot pe seama coincidențelor trebuie pusă, cu siguranță, și asemănarea dintre cîteva versuri ale poemului *Viața lumii* [4],

[1] *Letopiseț*, în *op. cit.*, p. 99.
[2] Vezi Stanislaw Helsztyński, *The Fortune of Shakespeare in Poland*, în volumul *Poland's Homage to Shakespeare*, Varșovia, 1965, p. 24.
[3] Vezi E. L. Stahl, *Shakespeare und das Deutsche Theater*, Stuttgart, 1947, p. 29.
[4] „O lume vicleană, lume înșelătoare / Trec zilele *ca umbra*, ca umbra de vară; / Céle ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară... / *Fum și umbră* sînt toate, visuri și părére" (*Opere*, p. 319—320).

cu faimoasa replică shakespeareană din actul V al lui *Macbeth* :

Dar mîine şi iar mîine, tot mereu,
Cu pas mărunt se-alungă zi de zi,
Spre cel din urmă semn din cartea vremii.
. . . .
Că viaţa-i doar *o umbră* călătoare.[1]

În amurgul Renaşterii, de-a lungul întregii ere a Barocului, comparaţia vieţii cu umbra, cu visul, devenise un loc comun ; şi influenţei lui Ovidiu, relevată de Al. Piru[2], se cuvine adăugată posibilitatea ca ideea să fi fost preluată din epoca scepticismului hamletian şi al *Vieţii este vis*.

Nici înţelesul, puţin obişnuit, al alegoriei albinelor (socotite — deopotrivă în *Iuliu Cezar* al lui Shakespeare şi în *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir — ca nişte insecte agresive şi lacome[3]) nu implică neapărat o înrîurire directă : la 1705, data compunerii *Istoriei*, tragedia lui Shakespeare nu fusese tradusă în nici o altă limbă europeană.

În alte cazuri, izvorul comun nu poate fi pus la îndoială. Aşa se întîmplă cu pilda lui Menenius Agripa, semnalată de Paul Cornea în *Povestea vorbii*[4], preluată cîndva şi de Shakespeare din nişte surse îndepărtate (fără îndoială, din traducerea din Plutarh a lui North, care i-a sugerat, de altfel, aproape întreaga acţiune din *Coriolan*). Circulînd pe teritorii diferite, legenda plutarhiană apărea, astfel, la interval de un sfert de mileniu, în două opere literare care resping, de fapt, orice raporturi directe între ele.

[1] *Macbeth*, V, 5, traducere de Ion Vinea, în *Opere*, IX, Bucureşti, 1961, p. 486.
[2] *Literatura română veche*, Bucureşti, 1962, p. 130—131.
[3] Vezi Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, I, Bucureşti, 1965, p. 244—245.
[4] Prefaţa la Anton Pann, *Scrieri literare*, Bucureşti, 1963, I, p. XLI.

Pînă către începutul secolului al XIX-lea, deci, personalitățile culturii românești nu par să fi fost atrase, în vreun fel, de opera lui Shakespeare ; oricum, în stadiul actual al cercetărilor, nu se poate sugera vreo înrîurire fertilă și nici nu există temeiuri pentru a se menționa începuturile vreunei conștiințe critice receptive la creația shakespeareană.

Cu atît va fi mai grăitoare deschiderea amplă a literaturii noastre (aproape concomitent cu alte culturi europene) spre valorile operei „marelui Will" ; într-o perioadă relativ scurtă vor fi parcurse etape foarte importante ale înțelegerii sensurilor estetice cuprinse în niște pagini pe atunci încă foarte controversate în continentul nostru.

IV

PRIMELE MENŢIUNI

Ca şi în alte culturi europene, Shakespeare a fost cunoscut, mai întîi, prin mijlocirea spectacolului de teatru. Trupele vieneze, venind în Transilvania dintr-un oraş a cărui tradiţie shakespeareană se afirmase încă de la mijlocul secolului (Grillparzer va vorbi cu respect despre turneele întreprinse de vienezi la Praga, la Berlin, la München şi la Basel, unde obţinuseră un mare succes), vor reprezenta, în jurul anului 1800, cîteva piese, după cum se pare, într-o foarte bună interpretare scenică. [1]

La 17 octombrie 1788, trupa lui Kristoph Ludwig Seipp reprezenta, la Sibiu, *Hamlet* şi *Henric al IV-lea* [2] (aceasta din urmă, probabil, aşa cum se obişnuia pe atunci, într-o versiune prescurtată [3]). Seipp, o personalitate a vieţii cultu-

[1] Un amănunt încă insuficient cercetat e acela, menţionat încă de la sfîrşitul secolului trecut, şi anume că trupele de „comedianţi englezi" au dat, încă din jurul lui 1660, spectacole cu drame shakespereane în apropierea graniţei răsăritene a Austriei. Nu e cu neputinţă ca aceste turnee să fi ajuns şi în unele oraşe transilvane. Din păcate, datele precise lipsesc (vezi Johannes Meissner, *Die englische Komödianten in Oesterreich*, în *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 19/1884).

[2] E. L. Stahl, *op. cit.*, p. 81 ; vezi, de asemenea, Al. Duţu, *op. cit.*, p. 7.

[3] Pentru generalizarea acestor prescurtări la majoritatea trupelor care reprezentau piese shakespeariéne în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, vezi D. Traversi, *Shakespeare from „Richard II" to „Henry V"*, Londra, 1958.

rale vieneze de pe atunci, prieten cu Goethe, era şi traducătorul celor două tragedii.[1]

În anii care vor urma, reprezentaţiile trupelor vieneze şi budapestane se vor înmulţi. Franz Xaver Felder, în iarna anului 1794—1795, şi o companie maghiară, în aceeaşi vreme, vor aduce pe scenele transilvane cîteva dintre operele fundamentale ale repertoriului shakespearean : *Îmblînzirea scorpiei, Regele Lear, Neguţătorul din Veneţia, Romeo şi Julieta, Hamlet*...[2], iar în 1816, o altă trupă germană, cea a lui Johann Gerger, va da spectacole şi în Bucureşti, reprezentînd *Hamlet* şi *Othello*, precum se pare, *în limba română.*[3]

Dacă, în legătură cu autorul traducerii lui *Hamlet*, se pot face unele supoziţii, e foarte greu să se stabilească, pe temeiul documentelor existente, cui se poate atribui versiunea românească a lui *Othello*. Un singur lucru e limpede : traducerea a fost făcută în Transilvania, pentru că, pînă la 18 octombrie 1816, spectacolele s-au dat la Braşov.

Precum se ştie, de-a lungul întregului secol al XIX-lea (şi, mai cu seamă, în prima lui jumătate) publicul românesc gusta foarte mult spectacolele trupelor italiene. Prelucrări muzicale, opere al căror libret se inspira din textul shakespearean (precum *Cordelia* şi *Othello*, prezentate de Chelari, în 1836, la Bucureşti, *Imogen*, în 1844, la Botoşani[4]) vor

[1] Vezi Al. Duţu, *op. cit.*, p. 7.

[2] Vezi Al. Duţu, *op. cit.*, p. 7 şi Eugen Filtsch, *Geschichte des Deutschen Theater in Siebenbürgern*, în *Archiv des Vereines für Siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu, 1888, p. 518.

[3] Al. Duţu, *op. cit.*, p. 7. Vezi şi Ion Breazu, *Contribuţii la istoria teatrului românesc din Transilvania*, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 1956.

[4] Pentru informaţii amănunţite asupra acestor spectacole shakespeareane, vezi, în afara cărţii lui Al. Duţu, bogată în date spectacologice şi bibliografice, D. C. Ollănescu, *Teatrul la Români*, partea a II-a (Teatrul în Ţara Românească, 1798—1898), Bucureşti, *Analele Academiei Române*, seria a II-a, tomul XX, *Memoriile secţiunii literare*, 1899 ; şi Emanoil Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iaşi, 1925.

fi fost întîmpinate cu același interes ca și alte reprezentații ale epocii, datorate companiilor venite din Italia.

Se înțelege de la sine că aceste reprezentații, îndeajuns de sporadice, nu au constituit pentru intelectualii români singura cale de cunoaștere și de înțelegere a operei lui Shakespeare. Deși, la început, naivitățile nu vor lipsi din paginile consacrate dramaturgului englez (dar, chiar către mijlocul secolului al XIX-lea, asemenea naivități se puteau afla și în unele texte critice occidentale), se puteau desluși aci mărturii ale unei atitudini lucide ale celor care înțelegeau dramaturgia universală și ca pe un mijloc de a crea un climat prielnic afirmării teatrului românesc.

Și e foarte semnificativ că la numele care începuseră, de pe la 1820, să reprezinte, pentru oamenii români de cultură, prestigiul teatrului universal (Voltaire, Alfieri, Metastasio), se adaugă acum și cel al lui Shakespeare. Cel dintîi cronicar al unui spectacol shakespearean este Cezar Bolliac care, în *Curierul românesc* din 9 martie 1845 publica o analiză (îndeajuns de întinsă pentru spațiul pe care ziarele vremii îl acordau notelor despre viața teatrală) a unei reprezentații cu *Othello*. „Ar fi trebuit o sală cît să nu ajungă pînă la marginile ei sunetele glasului lui Riciardi și Karl, ca să poată fi destulă pentru toată lumea cîtă s-a strivit astă-seară în teatru și cîtă s-a întors acasă blestemînd șandramaua că nu e mai largă. Cel dintîi care a schițat planul acestei drame și a eboșat portreturile dintr-însa a fost novelistul Cintio. Marele Shakespeare a transformat această novelă în tragedie, a țesut minunata intrigă a maurului Veneției și a desăvîrșit caracterurile eboșate în novelă. Iago, Desdemona și Othello vor fi tipi în arta dramatică. Ferati a contîmplat acest geniu colosal și a compilat din tragedia-i extraordinară scenele cele mai interesante, pe care le-a tradus în versuri lirice în libretul său. Ce traducător ar putea să doboare pînă acolo geniul lui Shakespeare încît să nu mai fie mare în traducția

lui ! Africanul Othello — care dobîndise cu braţul său drepturi la recunoştinţa Veneţiei — subjugă cu nobilitatea caracterului său inima frumoasei Desdemona şi se face soţul ei fără ştirea tată-său. Iago — cea mai monstruoasă fiinţă ce a putut crea şcoala infernală în amorul răului — îşi închipuieşte să venineze cu gelozia inima maurului, care omoară pe Desdemona, nevinovată, şi se omoară şi el.“ [1]

Era, probabil, aceeaşi adaptare pentru operă care se reprezentase, cu nouă ani înainte, în interpretarea companiei Chelari. Bolliac se dovedeşte a fi informat asupra identităţii surselor shakespeareane. Mrs. Jameson stabilise, nu cu mulţi ani înaintea apariţiei articolului scriitorului român, că baza narativă a dramei trebuie căutată în povestirea italianului Cintio. [2] Lucrarea tinerei cercetătoare engleze fusese tradusă în Franţa abia în 1842 [3] şi e mai mult decît probabil ca Bolliac să se fi aflat în posesia acestei versiuni franceze care — de altfel — introducea şi ideea că Iago „est la plus monstrueuse créature de l'école infernale“ [4], care constituie o interpolare a traducătorului. E un detaliu semnificativ şi pentru interesul intelectualilor români pentru bibliografia shakespearologică recentă : precum se vede, cartea folosită de Bolliac nu apăruse decît cu 3 ani înaintea articolului publicat de el în *Curierul*.

Că oamenii români de cultură nu se limitau la inserarea spectacolelor shakespeareane printre celelalte evenimente ale unei stagiuni şi că scriitorul englez începuse a fi socotit o personalitate de o structură diferită, o demonstrase un alt articol al lui Bolliac, publicat cu aproape un deceniu înaintea cronicii la *Othello*, menţionată mai înainte. Una din primele

[1] Fragment reprodus şi în *Shakespeare şi opera lui. Texte critice*, Bucureşti, 1964, p. 463.
[2] Vezi *Shakespeare's Heroines by Mrs. Jameson*, Londra, 1832, p. 37.
[3] Traducerea lui Charles Petitjean, Paris, 1842.
[4] *Op. cit.*, p. 39.

încercări de a lărgi aria de circulație a numelui lui Shakespeare, articolul este un fel de expunere, destinată popularizării, a biografiei dramaturgului, expunere nu lipsită de amănunte anecdotice. Nu se întîlnesc, e drept, judecăți de valoare ; sau, cînd acestea sînt schițate, se reduc la formulări de felul : „Dacă Sakspear [1] este poetul tuturor noroadelor, prin energia și adevărata zugrăveală a patimilor, printr-această înaltă și întinsă filozofie, care, precum, spre pildă, în *Hamlet*, cercetează abisul existenței, este chiar poetul național al Engliterii, prin adevărul, posomorîrea și sălbatica putere cu care reînviază suvenirurile, vechile obiceiuri, vechile uri, precum în *Rișard III*, *Enric VI*, *Enric VII* (sic !), *Enric VIII* ș.c.l. Nu numai că toate caracterurile astor drame tragice sînt minunat variate, dar ăst geniu, atît de tare, atît de aspru și adesea atît de spăimîntător, este de o delicateță atrăgătoare în caracterul muierilor și d-o originalitate picantă în comediile sale. În *Timon al Atenii* (sic !) și *Cuscrele de Vindsor* e plin d-o grațioasă imaginație, precum și în *Simbelina* (sic !), *Visul unei nopți de vară* și *Furtuna*. Este deopotrivă înalt în tragic, comic și fantastic ; greșalele sale erau ale epocii sale și nu ale lui.“ [2]

Nu încape tăgadă că Bolliac s-a adresat unui text străin și că operele shakespeareane îi erau, cel puțin în parte, necunoscute : dovadă ortografierea bizară a unor nume proprii (Cymbeline devine un personaj feminin, Timon e un fel de conducător al Atenei, în ambele cazuri autorul fiind înșelat de ambiguitatea ortografiei franceze). Mai mult, el introduce o piesă inexistentă, *Enric VII*. Dar tocmai aceste erori ne îndreaptă mai lesne spre sursă : la 15 martie 1835 apăruse

[1] E interesant de semnalat că elvețianul Johann Jacob Bodmer, unul dintre primii comentatori în limba germană ai operei shakespeareane ortografia numele dramaturgului englez în formele *Sasper*, *Sakspar*, *Saksper* (*Von dem Wunderbaren in der Poesie*, 1740, citat de K. A. Richter, *Shakespeare in Deutschland, in den Jahren 1739—1770*, Oppeln, 1912, p. 9

[2] *Sakspear*, în *Curiosul*, nr. 1, 1836, p. 30—31.

o notă în ziarul parizian *Le National*, notă semnată E.D.[1]. Ceea ce relevă, o dată mai mult, perspectiva romantică pe care interpretările shakespeareane o căpătau la intelectualii noştri.

Nu cu mulţi ani în urmă, s-a semnalat o interpretare anterioară celei a lui Bolliac. Descoperirea este cu atît mai importantă cu cît ea demonstrează o lectură (cel puţin parţială) a originalului englez. În felul acesta, Gheorghe Asachi, incontestabil, unul dintre întemeietorii culturii moderne româneşti, devine şi cea dintîi personalitate care a pomenit aci numele lui Shakespeare.[2] Un carnet de însemnări, descoperit acum mai bine de patru decenii[3] (fără, însă, ca atunci să se fi stăruit asupra menţiunilor shakespeareane) cuprindea cîteva fragmente, transcrise — se vede — în fugă, din *Neguţătorul din Veneţia.*

Preocupările lui Asachi erau numeroase: extrasele din Shakespeare sînt inserate între altele, copiate din Pope, Bacon, Chesterfield, Goldsmith, Sterne, Ferguson, Blair, Addison şi Steele. Ceea ce demonstrează preocupările de a-şi apropia cultura engleză (îndeosebi aceea a secolului al XVIII-lea, însă nu numai, cum s-a spus, a luminismului) ale acestui cărturar de formaţie italiană. Elevul clasicistului Canova îl descoperea pe Shakespeare, realizînd, astfel, o simptomatică sinteză pen-

[1] Emile Deschamps? Deconcertant e mai ales faptul că în nota din *Le National* figurează, într-adevăr, în înşiruirea de tragedii istorice, şi un *Henri VII*, surprinzătoare lipsă de informaţie pentru autorul unor foarte bine puse la punct *Etudes françaises et étrangères* (1828). Totuşi, faptul că semnătura lui Deschamps mai figurează în numerele din acea vreme ale ziarului precum şi preferinţa pe care autorul notei (ca şi Bolliac) o arată traducerii lui Guizot (cu care, se ştie, poetul romantic era prieten), în comparaţie cu aceea a lui Le Tourneur, ne îndeamnă să-l identificăm pe *E. D.* cu Deschamps şi să-l punem pe „Henri VII" pe seama grabei condeiului.

[2] *Această carte am scris la Viena, Roma şi Iaşi, 1805—1819.* Vezi M.(arino) Adrian, *Shakespeare văzut de clasicii noştri*, în *Steaua* 9, 1964, p. 23—24.

[3] D. Caracostea, *Izvoarele lui Gh. Asachi*, Bucureşti, 1928, p. 14.

tru largile disponibilităţi ale culturii româneşti. Iată cîteva rînduri în notaţiile lui Asachi : „Scene between the Jews Shylock and Tubal, in wich the latter, alternatory torments and pleases the former by giving him an acount (sic !) of the extravagance of his daughter Jessica and misfortunes of Antonie (sic !) by Shakespeare.“ [1]

După cum se observă, nu este doar o „transcriere“, ci nişte notiţe, luate direct, într-o îndeajuns de corectă engleză, probabil în timpul lecturii. Urmează două fragmente, copiate (pentru raţiuni greu de desluşit), unul din actul III, scena 1 a *Neguţătorului,* celălalt, mai scurt, din *Doi domni din Verona* [2]. Fragmentul care ne interesează e completat cu o listă finală („Men of learning and genius“ [3]) în care se găseşte notaţia : „1616 = William Shakespeare, Stradfort (sic !), 42 tragedies and comedies“. Într-adevăr, acesta era numărul pieselor atribuite, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea ; regăsim cifra şi la George Steevens [4], şi la Samuel Felton [5] şi la Thomas Percy [6] şi — ceva mai tîrziu — la Chateaubriand [7]. Fără doar şi poate, însemnările au fost făcute fie la Viena, fie la Roma, o ediţie în original, a operelor lui Shakespeare fiind foarte greu de procurat în Iaşi chiar şi la sfîrşitul secolului (cînd — cum se va vedea — unicul posesor al unei asemenea cărţi era P. P. Carp).

Poate că frecventarea operei shakespeareane să explice şi unele accente din poema lui Asachi, *Turnul lui But pe*

[1] „Scenă între evreii Shylok şi Tubal, în care cel din urmă îl tulbură şi îl bucură pe rînd pe cel dintîi, povestindu-i extravaganţele fiicei sale, Jessica, şi nenorocirile lui Antonie, de Shakespeare.“

[2] Titlul e greşit ortografiat de Asachi : *Two gentleman of Verona.*

[3] Vezi M. Adrian, *op. cit.*, p. 24.

[4] În ediţia de opere shakespeareane (1778) în care citează *Attempt to Ascertain the Order in which the Plays attributed to Shakespeare were Written* al lui Malone.

[5] *Imperfect Hints towards a New Edition of Shakespeare,* London, 1787, p. 15.

[6] *Essay on the Origin of the English Stage,* Edinburg, 1793, p. 66.

[7] *Mélanges Littéraires,* Paris, 1801, p. 261.

muntele Pion, unde — în afara unor ecouri din bürgeriana *Lenore*, remarcate de G. Călinescu [1] — se desluşesc şi răsunetele (nu întotdeauna vagi) din *Macbeth* :

De la codru buruene,
Iarba zînei de la Prut,
De la vultur două pene
Iar tu, doamno, de-a lui But,
Te rog părul ca să-mi dai,
Ce de suvenir, îl ai. [2]

Şi, probabil, în felul acesta, nici opera lui nuvelistică nu ar putea fi pusă întru totul în afara unei anume înrîuriri îndepărtate care să vină din opera shakespeareană. Poate că Bandello — sugerat de Călinescu [3] — să nu fie doar un izvor comun şi că Asachi l-a trecut prin filtrul operei lui Shakespeare. Aceasta ar explica şi unele similitudini, de pildă dintre episodul uraganului din nuvela *Petru Rareş* şi scena 1 a actului I din *Furtuna*. George Călinescu însuşi observa că fiii lui Gritti care — cum spune Asachi — „şedeau îmbrăţişaţi pe un pat", amintesc de nefericiţii fii ai lui Edward din *Richard al III-lea*. [4]

Primele accente ale romantismului românesc sînt, deci, aproape simultane cu apariţia celor dintîi consemnări lucide (şi într-o măsură, cel puţin pentru nuvelele lui Asachi, programatice) ale lui Shakespeare. Romantică este accepţia termenului „geniu" pe care îl foloseşte Bolliac, punîndu-l în legătură cu personalitatea dramaturgului englez : „...cel mai mare geniu al teatrului englezesc" [5]. Desigur, o asemenea judecată de valoare nu poate avea pretenţia originalităţii. O cer-

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 101.
[2] Gh. Asachi, *Poezii*, Vălenii-de-Munte, 1908, p. 36.
[3] *Op. cit.*, p. 104.
[4] *Op. cit.*, p. 110.
[5] Cesar Bolliac, *op. cit.*, p. 31.

cetare a „idolatriei“ shakespeareane demonstra că, încă din secolul al XVII-lea, deopotrivă în cultura engleză și în celelalte culturi occidentale, cuvîntul *geniu* a început să fie întîlnit mai ales în textele referitoare la Shakespeare. [1] E, însă, foarte interesant că intelectualii români, pentru care descoperirea autorului lui *Hamlet* era de dată recentă, îi aplicau termenul înainte de a-l fi rostit în legătură cu alți scriitori pe care îi cunoșteau de mai multă vreme și față de care nutriseră un mare respect. Nu se întîlnește (cel puțin în paginile unor cărți sau ale unor articole de ziar semnate de personalitățile cele mai importante ale literaturii române din anii 1800—1840) un asemenea cuvînt în referirile, oricît de entuziaste ar fi, la Voltaire sau la Alfieri, dramaturgii preferați ai epocii.

Ce însemna „geniu“ pentru vremea aceasta din preajma revoluției pașoptiste o sugerează, de exemplu, Toma Alexandru Bagdat, traducătorul lui *Romeo și Julieta* și al lui *Otello, maurul din Veneția*: „În toate compozițiile lui el a cunoscut geniul cel mai mare, tragicul cel mai neimitat, toate piesele lui nu se pot diferi între dînsele, toate sînt frumoase și plăcute“ [2]. Asocierea dintre *geniu* și *lucru plăcut* (fără îndoială, ciudată — cel puțin în acest context —) trebuie privită în sensul atribuit „plăcerii“ de artiștii vremii, un sens evident mai larg decît cel acceptat, în mod curent, mai tîrziu. Pentru Delacroix, de exemplu, „le plaisir de contempler un chef-d'oeuvre [3] est le comble d'une trés vive émotion“ [4]. Literatul român se supunea, pesemne mai mult instinctiv, îndemnurilor estetice ale romantismului.

[1] Thomas W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greek*, Urbana, 1943, p. 276—285.

[2] *Biografia lui Viliam Ghiulom Secspir dupe Le Tourneuer, Urmată de Romeo cu Julieta și Otello. Traduse slobod de Toma Alexandru Bagdat*, București, 1848, p. 35. S-a demonstrat că, în realitate, originalul era cel al ediției Meyer.

[3] Coincidența face ca pictorul să se refere aci la opera shakespeareană.

[4] *Journal*, Paris, 1923, p. 317 (din însemnările pentru 15 iulie 1841).

Ceea ce este cu atît mai simptomatic cu cît, nu cu mulți ani înaintea sa, într-o introducere la tălmăcirea *Iliadei*, săvîrșită de Aristia, Heliade va consemna : „Trebuie să aibă cineva *geniul* (s.n.) lui Omer, o limbă ca a lui“ [1] etc. ; aceasta într-un text (scris în 1837) ce abunda în citarea autorităților neoclasicismului : Pope, Racine, Laharpe, Marmontel... Înțelesul „geniului“ nu era limitat, pur și simplu, la unele creații față de care scriitorii romantici ar fi nutrit afinități de sentiment. Geniul devine în felul acesta o categorie care depășește, în viziunea scriitorilor vremii, un program literar anume, el este un superlativ al valorii estetice, așa cum era schițată pe atunci. Aplicat deopotrivă valorilor romantice și celor clasice, cuvîntul *geniu* demonstrează o efectivă lărgire a perspectivei din care este interpretată literatura. Dovada este cu atît mai convingătoare cu cît, în aceeași introducere la tălmăcirea *Iliadei,* se alătură nume care nu aparțin unei singure direcții de dezvoltare a literaturii, nu răspund cerințelor unui singur gust literar : „Omer, Virgil, Dante, Petrarc, Alfieri, Volter, Rasin, Sacspir, Poppe și alții au găsit materialul în limba norodului. Și dintr-însa și-au pus în lucrare și și-au înființat frumoasele lor... ideale, (dacă pociu, limba unui *geniu creator,* [s.n.] mai nainte de a se înființa astfel cum este să o numesc ideal ; dacă această Minervă iese toată armată din capul lui Joe, sau iese un prunc care are trebuință de creștere și de instrucție).“ [1]

Firește, aceste cîteva rînduri ale lui Heliade schițează mai multe probleme la fel de cuprinzătoare pentru epocă. Dintre ele, în primul rînd, se pare că, împreună cu Racine, Shakespeare era o personalitate de curînd descoperită de cultura românească a veacului al XIX-lea, dîndu-i-se, astfel,

[1] I. Heliade Rădulescu, *Asupra traducției din Omer,* în *Opere,* II, București, 1943, p. 95.
[2] *Op. cit.,* p. 98.

dreptul de a figura alături de scriitori recunoscuţi de mai multe decenii (inclusiv Dante şi Petrarca).

În al doilea rînd, toţi scriitorii menţionaţi aci au fost priviţi [1] drept autentici analişti ai sufletului omenesc. Mihai Ralea va observa, urmărind constituirea psihologiei moderne : „Secolul XIX a dezvăluit pe nesimţite sufletul. Atunci s-au creat ştiinţele morale... alături de cele fizice, exacte. Punctul de vedere psihic a început să apară peste tot. Literatura, arta, morala, medicina, istoria, toate presupun un substrat sufletesc. Puţine fenomene, puţine lucruri care să nu fie susceptibile de a suporta după ele calificativul sufletesc.“ [2]

Cele cîteva notări ale lui Heliade trasează, însă, o direcţie deosebită : introducîndu-i pe Dante şi Shakespeare într-o enumerare dominant clasicistă, el îi aşeza sub semnul suveran al raţiunii, al „Minervei ieşind din capul lui Joe“, şi demonstra, astfel, cît de rezistentă era tendinţa de a acorda *geniul* cu puterea raţiunii, mai mult decît cu aceea a „sufletului“.

Opera lui Shakespeare devine, către mijlocul secolului, tot mai familiară intelectualilor români. Spectacolele shakespeareane (şi nu numai cele ale trupelor străine) se înmulţiseră, traduceri — mai ales ale tragediilor fundamentale — apăreau în mai multe versiuni. Prezenţa în biblioteci a volumelor shakespeareane nu mai era un fenomen excepţional.

Fără îndoială, elementul care a contribuit hotărîtor la constituirea la noi a unei tradiţii shakespeareane a fost numărul tot mai mare de traduceri. Una dintre aceste traduceri este cea a lui *Hamlet*, realizată de Ioan Barac. Cercetată cîndva de Bogdan-Duică [3], traducerea nu poate fi datată cu

[1] Evident, cu excepţia lui Voltaire, despre care, însă, nu se poate uita că perioada precedentă îi atribuise absolut toate meritele literare, considerîndu-l un veritabil model.

[2] Mihai D. Ralea, *Psihologie şi vieaţă*, Bucureşti, 1938, p. 5.

[3] G. Bogdan-Duică, *Ioan Barac*, Bucureşti, 1933, p. 121—134.

precizie ; după opinia lui Adrian Marino, ea ar fi contemporană cu amintitele caiete ale lui Asachi [1]. Cărturarul transilvan a fost, neîndoielnic, unul dintre cei mai asidui traducători români din secolul trecut. Începînd cu *Istoria despre Arghir cel frumos și despre Elena cea frumoasă și pustiită crăiasă* (așa cum s-a dovedit, prelucrare a poemului lui Gergey Albert, *Arghirus historiája* [2]) continuînd cu prelucrarea *Odiseii* (tot după un izvor maghiar [3]), cu variate traduceri și adaptări din Ovidiu, Gessner, ale legendei lui Mateiaș Gîscarul și ale lui Till Ulenspiegel, ale celor *1 001 de nopți*, cu traduceri din Marmontel, Kotzebue, Riccoboni, el alcătuise o adevărată bibliotecă întru totul pe gustul epocii. Pentru realizarea versiunii românești a lui *Hamlet (Amlet, prințul de la Dania ; tragodie în cinci perdele după Sakespear)*, Barac pornise de la versiunea germană a lui Friedrich Schröder, așa cum fusese transformată de necesitățile scenice ale trupelor germane și maghiare din Transilvania [4]. Așa se explică numeroasele infidelități față de originalul shakespearean : scene inversate, nume schimbate ale personajelor [5], un final fericit în care (conform unei tradiții a secolului al XVIII-lea german, la care am avut prilejul să ne referim) Hamlet se suia pe tron : „S-au săvîrșit viața Craiului și a Crăiesei în scaunul tătînă-său".

În legătură cu această tălmăcire, Dimitrie Popovici releva intențiile de popularizare a operei shakespeareane pe care le cuprinde traducerea lui Barac. [6] Exigențele unei traduceri

[1] Vezi M. Adrian, *op. cit.*, p. 31.

[2] Vezi Al. Piru, *Literatura română premodernă*, București, 1964, p. 144.

[3] *Idem*, p. 148.

[4] Vezi Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, București, 1961, p. 143.

[5] De pildă, Francesco se numește Franzor, Bernardo — Elrich, Marcellus — Gustav, Guildenstern — Goldenstern, Polonius — Oldenholm...

[6] Vezi Dimitrie Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1945, p. 446. O temeinică studiere a manuscrisului lui Barac, în Ion Colan, *Viața și opera lui Ioan Barac*, București, 1928.

exacte erau, astfel, în mod explicabil, umbrite de necesităţile unei reprezentaţii accesibile publicului larg.

În răstimpul 1835—1850, se vor publica traduceri din *Hamlet* (1835), *Iuliu Cezar* (1844), *Othello* (1848), *Romeo şi Julieta* (1848), *Macbeth* (1850); adăugîndu-se la încercările din primii ani ai secolului — ele vor constitui debutul unei tradiţii, consolidate mai ales de contribuţia intelectualilor din cercurile apropiate de ideile revoluţiei de la 1848, care vor găsi în opera shakespeareană argumente pentru a afirma nu numai necesitatea unei culturi naţionale, ci şi a întemeierii unei justiţii umane, visată de dramaturgul englez însuşi. Aceasta într-o vreme în care în romantismul Europei occidentale se manifesta cu precădere tendinţa de a releva sensurile estetice şi cele de natură general umană cuprinse de opera shakespeareană şi de a le opune (aşa cum făceau, de pildă Stendhal sau Manzoni) viziunii clasiciste. „E ca şi cum — scria Ludwig Tieck într-un faimos comentariu la *Hamlet* — s-ar descoperi... întreaga profunzime a necuprinzătorului spirit [al lui Shakespeare], în chipul cel mai direct, fără greşeală, dîndu-le, în cîteva cuvinte, cel mai convingător argument împotriva tuturor celor care ar pune la îndoială gloria şi adîncimea artei noastre moderne.“ [1]

Comparaţiile de natură estetică între creaţia shakespeareană şi literatura modernă nu vor lipsi din comentariile scrise pe atunci la noi ; dar ele nu vor avea decît rareori caracterul unor opoziţii faţă de clasicism. În acelaşi timp, centrul lor de greutate se va afla, pentru un timp, în cîmpul preocupărilor de alt ordin : acelea de a descoperi, în primul rînd, îndemnuri potrivite confruntărilor sociale, luptei naţionale din ţările române.

[1] Cf. Oswald Le Winter, *Shakespeare in Europe*, New York, 1963, p. 103

V

ÎN PREAJMA LUI 1848

Nu pare a fi o coincidență faptul că, dincoace de munți, cei care au recunoscut, în primul rînd, arta shakespeareană, au fost discipolii lui Lazăr.[1] Ei au fost cei mai activi popularizatori ai acestei opere, într-o epocă în care „actul gratuit“ era de neconceput în literatură.

Referirile devin tot mai substanțiale. Cînd, de pildă, Heliade va consacra *sublimului* — altă noțiune romantică — două lecții ale cursului de literatură ținut la Școala Filarmonică în 1834 (lecțiile publicate în *Curierul românesc*, numerele 76 și 77 din acel an), el va ilustra conceptul cu o scenă din *Macbeth* : „În *Macbeth* al lui Sakespear, un vestitor face cunoscut lui Macduff că cetatea lui a căzut în mîinile vrăjmașului, și că Macbet a omorît pe femeea și copiii lui. Macduff rămîne înmărmurit de durere ; prietenul său voește să-l mîngîie ; el este întru nesimțire și în visurile mîhnirii nu aude nimic din cîte îi spune ; pe urmă, deșteptîndu-se din cugetările răzbunării împotriva lui Macbeth, scoate numai două vorbe și grozave : i s-au dus ! el nu mai are copii ![2] Pentru Bălcescu, „cartea lui Shakespeare înalță cel mai

[1] Observația aparține lui Al. Duțu, *op. cit.*, p. 10.
[2] Vezi I. H. Rădulescu, *Opere*, II, 1943, p. 28.

mare monument al scepticismului omenesc“ [1], referindu-se, neîndoielnic, la *Hamlet* şi introducînd, astfel, în discuţie un alt concept important al esteticii shakespeareane. „Scepticismul“ lui Shakespeare e o noţiune nouă, cărturarul român a fost unul dintre cei dintîi care au intuit-o şi nu trebuie omis faptul că, pentru englezi înşişi o asemenea constatare nu era lipsită de inedit, de vreme ce George Dawson, shakespearolog reputat pe atunci, se simţea obligat s-o demonstreze într-un amplu capitol al unui curs universitar [2]. E îndreptăţită constatarea că, în ciuda pătrunderii lui Shakespeare prin filieră franceză (şi, am adăuga noi, în pofida stimei faţă de Voltaire), scriitorii români din preajma lui 1848 îl întîmpină cu nedesminţit entuziasm. Mai mult, spre deosebire de literatura secolului al XVIII-lea care considera că atacul voltairian împotriva lui Shakespeare dezvăluie evidente carenţe ale dramaturgului, se socoteşte — de această dată — că obiecţiile scriitorului francez dovedesc insuficientă sensibilitate din parte-i. Informat, deci, asupra controversei shakespeareane, Bolliac scrie în amintitul articol : „Franţa multă vreme n-a cunoscut pe Sakespear ; Volter întîiaşi dată a atras asupră-i băgarea de seamă ; dar Volter nu simţea tot geniul poetului englez... în Alemania şi Franţa a fost sujet de îndelungate şi mari gîlcevi literare care acum ar fi luat sfîrşit.“ [3] Bolliac va rămîne un consecvent admirator al lui Shakespeare ; într-o polemică pe care o va purta cu Heliade, el va respinge pe un ton, ce-i drept, cam declamator, criteriul regulilor, decisiv în estetica clasicismului : „Şecspir şi Hugo vor trăi, domnule Boalo, fără regule, pre-

[1] Vezi N. Bălcescu, *Opere*, I, 1940, p. 202.

[2] Vezi George Dawson, *Shakespeare and Other Lectures*, Londra, 1847, p. 162—191. Interesant e că unul dintre comentatorii celebri în secolul trecut, Hazlitt, vorbind despre *Hamlet*, menţiona doar în treacăt „lipsa de hotărîre, scepticismul“ eroului shakespearean, trăsături psihologice care erau evident umbrite de cele ale sentimentului justiţiei, de dorinţa de a descoperi crima şi nedreptatea...

[3] Vezi *Curiosul*, nr. 1/1836, p. 28. De asemenea, *Shakespeare şi opera lui. texte critice*, 1964, p. 462.

cum trăesc Ossianii“ [1]. Alăturarea celor trei nume poartă, evident, semnul ideilor romantice. Tot romantică prin tradiție este și proclamarea lui (argumentată, cum s-a văzut mai devreme, prin citarea tragediilor istorice) drept poet național englez. Mai puțin obișnuită în epocă este citarea sonetelor, opere a căror poezie va fi deslușită pe de-a-ntregul abia la începutul secolului nostru. În articolul din *Curiosul*, Bolliac va menționa (e drept, în treacăt) poemele și sonetele shakespeareane : „Pînă a nu compune tragedii sau comedii, Sakspear scrisese un mare număr de sonete și vreo cîteva poeme, precum *Venus, Adonis* și *Lucreția*, toate scrieri pline de gustul italienesc, ce era răspîndit în Europa în al XVII-lea veac, și care se deosebea prin covîrșirea de icoane, istețimea duhului și afectația stilului. Sonetele sale sînt în multe locuri pline de grații și d-o exaltare amoroasă și plină de frumusețe.“ [2]

Inadvertențele, cum se vede, nu lipsesc ; ele se datoresc, desigur, faptului că Bolliac nu a înțeles textul pe care l-a urmat : el dă impresia că, după știința lui, *Venus, Adonis* și *Lucreția* ar fi titlurile a trei poeme diferite ; sonetele (datate, aproape corect, ca opere de tinerețe, ele fiind într-adevăr scrise, în majoritate, în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea dar nu cum credea Bolliac, înaintea tuturor tragediilor și a comediilor) sînt puse pe seama influenței italiene, influență care va deveni un fapt abia în secolul următor. Dar, dincolo de aceste inexactități, ceea ce — fără îndoială — este mai important e că Bolliac punea la îndemîna cititorului român o informație succintă, înainte de apariția „biografiei“ din fruntea traducerii lui Bagdat ; ba, mai mult, Shakespeare era discutat din perspectiva unor idei accesibile și prețuite în epoca romantică.

[1] *Răspuns la articolul „Poesie“*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 8/19 febr. 1845, p. 64. Citat și de M. Adrian, *op. cit.*, p. 27.

[2] *Curiosul*, nr. 1/1836, p. 26—27. De asemenea, *Shakespeare și opera lui, texte critice*, p. 461.

Același e și meritul lui Toma Alexandru Bagdat: paginile care-i preced traducerea sînt un prilej evident de a afirma idei dragi acelei vremi, precum „Fiecare popul vede răsărirea și apunerea soarelui după poziția în care se află“ [1]. Autorul studiului din *Steaua* are dreptate să recunoască în această frază ideea că „fiecare literatură reflectă universalul dintr-un unghi propriu“ și s-o pună în relație cu teoriile lui Taine despre „rasă“, „mediu“ și „moment“, verificate și argumentate, cel mai adesea, prin opera lui Shakespeare. [2]

În 1836, Heliade va demonstra lărgirea informației despre Shakespeare, publicînd în *Curierul de ambe sexe* un fragment din *Convorbirile* lui Goethe cu Eckermann [3], fragment reluat întocmai de Bariț în *Foaie pentru minte, inimă și literatură* [4]: „Cît e de bogat și puternic! Un om de o natură producătoare nu trebuie să citească mai mult de o bucată de ale lui pe an, pentru că se pierde. Eu am făcut bine că l-am părăsit cînd scriam pe *Goetz de Berlichingen* și pe *Egmont*. Biron din parte-i făcea prea bine că n-avea răspect pentru dînsul și-și căuta de drum, căci minunați poeți germani s-au stricat din pricina lui Calderon și a lui Sacspir.“ [5] Absolut îndreptățită în cazul literaturii germane, o asemenea prevenire împotriva imitării servile a lui Shakespeare (și cu atît mai mult a lui Calderon!) părea lipsită de obiect la noi. Credem, însă, că rațiunea traducerii rîndurilor de mai sus din Goethe nu poate fi limitată la sensul exprimat direct; necesitatea afirmării unei literaturi naționale era înțeleasă lucid de intelectualii pașoptiști. Chiar dacă, pentru aceasta, se respingea imitarea unui scriitor atît de profund respectat cum era Shakespeare. În felul acesta, apariția, la intervale atît de apropiate, în

[1] Toma Alexandru Bagdat, *op. cit.*, p. 30.
[2] Vezi M. Adrian, *op. cit.*, p. 30—31.
[3] Vezi *Curierul de ambe sexe*, București, 1836, p. 59—60.
[4] Împrejurare menționată și de Al. Duțu, *op. cit.*, p. 10—11.
[5] *Conversații intime ale lui Goethe*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 14/2 april. 1839, p. 108.

două publicaţii româneşti, a unui apel — de fapt — la originalitate, la specificitate, poate fi pusă, mai curînd, în raport cu ideile cuprinse în textul lui Bagdat: „Fiecare popul vede răsărirea şi apunerea soarelui după poziţia în care se află".

Că lucrurile stau astfel, stau mărturie repetatele referiri la Shakespeare ale lui Bariţ însuşi. În anul în care prelua din *Curierul de ambe sexe* traducerea cuvintelor lui Goethe, cărturarul transilvan publica în gazeta sa o repede trecere în revistă a contribuţiei marilor scriitori la configurarea unei culturi universale. Printre aceşti „clasici ai lumii", Bariţ îl cita pe „Shakespeare, marele geniu" [1].

Preocupările de integrare a culturii lumii în cultura românească sînt foarte frecvente în această perioadă. Sînt semnificative „proiectele de biblioteci universale" a căror cercetare îngăduie concluzii dintre cele mai interesante. La 25 martie 1846, *Curierul românesc* publica o *Chemare* a lui Heliade pentru alcătuirea, prin traduceri, a unei biblioteci universale în limba română. Catalogul lucrărilor a fi tălmăcite era foarte cuprinzător, împărţit fiind în mai multe secţiuni: Istorie, Filozofie, Drept, Politică, Economie politică, Bele-Arte, Arhitectură, Muzică şi o bogată listă de literatură. S-a dovedit [2] că proiectul lui Heliade nu era original: el imita *Pantheonul literar* apărut la Paris în 1836, a cărui secţiune literară era condusă de Aimé Martin, scriitor astăzi aproape uitat dar care era numit atunci „acel om al timpurilor noastre care îi înţelege, poate, cel mai bine pe marii noştri clasici, care i-a studiat cu cea mai mare dragoste şi respect" [3]. De altminteri, elevii lui Heliade vor publica traduceri ale operei beletristice a scriitorului francez, însoţite de note entuziaste

[1] Cf. Al. Duţu, *op. cit.*, p. 11.

[2] D. Popovici, *Louis Aimé Martin şi proiectele de biblioteci de la Bucureşti*, în *Revista Istorică*, XXII, 1936, nr. 7—9, p. 225—234.

[3] *Journal des Débats*, 27 februarie 1844, citat de D. Popovici, *op. cit.*, p. 229.

și salutate aproape fără nici un fel de rezerve de cărturari de-ai noștri de prestigiu (printre ei, Bălcescu și Kogălniceanu).

Heliade era credincios proiectului original de bibliotecă, alcătuit de Aimé Martin. Erau, totuși, adăugate cîteva nume de scriitori, îndeosebi de romantici, a căror recunoaștere europeană era ulterioară apariției proiectului francez : Alexandre Dumas, George Sand, Leopardi. Din creația shakespeareană, Heliade nu alege decît *Hamlet, Macbeth, Othello, Romeo și Julieta, Iuliu Cezar,* cum se vede, aproape numai piesele reprezentate sau traduse în acea vreme. De altfel, autorul „proiectului“ românesc nu era un foarte bun cunoscător al operei shakespeareane : cînd, în 1847, va traduce *Don Juan* al lui Byron, el va confunda numele lui Banquo cu acela al unei țări : „regii de Banco“. Menționîndu-l, Heliade nu va depăși generalitățile în aprecierile consacrate lui Shakespeare : poetul „de nu-i plac oamenii reali își cree alții, ideali, mai perfecți și în forță și în putere, mai frumoși, mai drepți, mai tari, mai virtuoși“ ; pildele sînt Homer, Dante, Shakespeare.

În ceea ce privește lista operelor shakespeareane considerate vrednice a fi tălmăcite într-o „bibliotecă universală“, aceasta era încă neîndestulătoare (proiectul omitea *Iuliu Cezar,* poate pentru că, nu cu mult înainte, piesa apăruse în traducere românească). În adevăr, după fragmentele publicate de G. Barit [1], tragedia shakespeareană se bucurase de o traducere integrală, realizată de unul dintre discipolii lui Heliade : căpitanul Stoica [2].

[1] *Îndurarea (Mila), după Șechspir* în *Foaie pentru minte, inimă și literatură,* 15/7 aprilie 1840, p. 118, este traducerea unui pasaj din *Negußătorul din Veneția,* act. IV, sc. 1 ; peste cîteva luni, Bariț va publica, în aceeași gazetă (nr. 40/29 sept. 1840, p. 219), un fragment *Din Julius Cezar a lui Sechspir* (act. I, sc. 2). Mai importantă chiar decît aceste traduceri, este judecata estetică din comentariul însoțitor al celui de-al doilea fragment : „Cetitorii critici ai dramelor lui Sechspir, cele istorice, cunosc cum că în acelea descrierea mai multor caractere este mai desăvîrșită decît însuși în unele cărți istorice din vremile acestea mai nouă.“

[2] Căpitan S. Stoica, *Iulie Cesar,* București, 1844.

Traducerea, apărută în tipografia lui Heliade, utilizase mai multe texte franceze. În primul rînd, versiunea care se bucura de o largă răspîndire, cea a lui Le Tourneur, apărută (împreună cu mai multe comentarii, alese din textele lui Voltaire și La Harpe) în 1821—1822, în editura pariziană Brissot-Thivars. Cercetările ulterioare, întemeiate pe o foarte atentă comparație a textelor, au demonstrat că traducătorul român a avut la îndemînă o ediție mai recentă, din 1835, îngrijită de Horace Meyer: *Oeuvres dramatiques de Shakespeare traduites de l'anglais par Le Tourneur, nouvelle édition précédée d'une notice biographique et littéraire par Horace Meyer, traducteur des oeuvres de Schiller et ornée du portrait de Shakespeare en acier*[1]. Este tocmai acea traducere pe care, spre sfîrșitul secolului, un filolog de talia lui Canning o numea „cea mai îngrijită transpunere franceză de pînă acum"[2] (și nu trebuie să se uite că, între timp, apăruse și frumoasa versiune a lui François Victor Hugo). De asemenea, se pare că Stoica a folosit și ediția, foarte apreciată pe atunci, a lui Guizot și Amédée Pichot[3] (pe acesta din urmă, intelectualii români îl cunoscuseră mai ales în calitate de traducător al lui Byron, versiunea sa constituind punctul de plecare, chiar și mai tîrziu, pentru mai multe prelucrări byroniene). Ion Horia Rădulescu menționa, printre sursele lui

[1] Operele dramatice ale lui Shakespeare, traduse din engleză de Le Tourneur, ediție nouă precedată de o notiță biografică și literară de Horace Meyer, traducător al operelor lui Schiller, și împodobită cu un portret gravat în oțel al lui Shakespeare." Vezi Ion Horia Rădulescu, *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, în *Revue de littérature comparée*, 2, avril-juin 1938, p. 253.

[2] A.S.G. Canning, *Thoughts on Shakespeare's Historical Plays*, Londra, 1884, p. 179.

[3] Ion Horia Rădulescu, *op. cit.*, p. 254.

Stoica, și versiunea lui Benjamin Laroche [1], cea atît de apreciată de Alexandre Dumas [2].

Apărute la scurt timp una după alta, traducerile lui Barițiu și Stoica recunoșteau în tragedia lui Shakespeare același îndemn la acțiune pentru cucerirea libertăților civice. Faptul că, la un interval atît de scurt, în anii aceia de frămîntări prerevoluționare, doi intelectuali care proveneau din aceleași cercuri progresiste se îndreptaseră spre aceeași creație shakespeareană demonstrează că *Iuliu Cezar*, cu ideile republicane pe care le afirma, nu era privită doar ca o operă literară a cărei tălmăcire ar fi completat o „bibliotecă universală" : ea era interpretată ca un fel de manifest literar adus dintr-o epocă și dintr-o țară îndepărtată, dar al cărui sens ajunsese nealterat pînă la pașoptiștii români.

Sensul politic al tragediei shakespeareane fusese subliniat încă din veacul al XVIII-lea ; paralel cu dilema lui Brutus, relevată nu o dată (comentariul lui Coleridge e binecunoscut), apelul la libertate socială, cuprins în *Iuliu Cezar*, mai cu seamă în cuvîntarea lui Brutus, atrăsese atenția unor personalități ale culturii europene, printre ele, a lui Voltaire însuși : „... cu cîtă plăcere l-am privit pe Brutus, ținînd încă în mînă pumnalul ud de sîngele lui Cezar, adunîndu-i pe romani și vorbindu-le de la înălțimea tribunei... Probabil că francezii nu ar fi îngăduit cuiva să înfățișeze pe o scenă de-a lor un Cor alcătuit din meșteșugari și plebei romani ; să aducă în fața publicului trupul plin de sînge al lui Cezar și ca acest public să fie chemat să-l răzbune, de la înălțimea tribunei. Obișnuința, care e regele acestei lumi, schimbă gustul națiunilor și preface în bucurie lucrurile pe care le urîm." [3]

[1] Ion Horia Rădulescu, *op. cit.*, p. 254.
[2] Vezi și studiul lui Al. Duțu, *Traduceri românești din opera shakespeareană*, în *Steaua*, nr. 9/1964.
[3] Cf. Oswald Le Winter, *op. cit.*, p. 34—35.

Atitudinea intelectualilor români se înscrie, astfel, într-o tradiție mai veche a interpretărilor shakespeareane. Încă din secolul al XVIII-lea, un comentator foarte stimat pe atunci, Lewis Theobald, urmărind transformarea textului lui Plutarch în replicile tragediei shakespeareane, scria: „Brutus a considerat moartea lui Cezar ca pe un sacrificiu adus libertății“ [1]. În aceeași vreme, un alt critic iluminist englez, Edward Capell, zăbovea asupra aceluiași caracter libertar al dramei: „Acțiunea la care îndemnau aceste cuvinte (discursul lui Brutus, n.n.) a fost pregătită de un alt episod, înfățișîndu-l pe același vorbitor ce se împotrivea să verse sîngele altcuiva decît al lui Cezar, dîndu-l pe acesta jertfă divinității celei mai de seamă, libertatea publică.“ [2] În anii luptei pentru independență, cărturarii americani au regăsit și ei în drama lui Shakespeare aceeași chemare la libertate. [3]

Ceea ce pare o concluzie întru totul logică, e departe de a constitui un punct de vedere unanim chiar și pentru criticii moderni. Pentru a cita numai două exemple celebre, vom aminti că, pentru Mark Van Doren, „Caesar e numai o metaforă... depărtată de orice experiență a simțurilor“ [4], iar eseul lui Granville-Barker, unul dintre cei mai pătrunzători exegeți shakespeareani, nu acordă aproape de loc atenție acestui aspect major al dramei. [5]

Fără să aibă la îndemînă cunoștințele filologice ale shakespearologilor din alte țări cu o tradiție mai veche a studierii operei dramaturgului englez, oamenii de cultură români din preajma lui 1848 se apropiau de înțelesuri esențiale ale acestei opere.

[1] Cf. Leo Kirschbaum, *Shakespeare's Stage Blood and Its Critical Significance*, în antologia de texte critice *Twentieth Century Interpretations of Julius Caesar*, Englewood Cliffs, 1968, p. 31.

[2] *Ibid.*

[3] Vezi Charles Mills Gayley, *Shakespeare and the Founders* of Liberty in America, New York, 1917.

[4] *Shakespeare*, New York, 1939, p. 185.

[5] *Prefaces to Shakespeare*, Princeton, 1946—1947, II, p. 389—390.

Atît Bariț, cît și Stoica au avut de înfruntat dificultățile unei lipse de experiență în ceea ce privește traducerile poetice, dificultăți sporite de împrejurarea că folosiseră, la rîndul lor, traduceri nu întotdeauna fidele față de un original, pe atunci insuficient comentat și ale cărui obscurități (e drept, puține în comparație cu alte texte shakespeareane) nu fuseseră rezolvate pe deplin nici de intermediarii francezi. Abstracție făcînd de înrîurirea traducerilor franceze asupra textului românesc [1], versiunea lui Stoica apare, incontestabil, într-o formă literară mai cursivă. Dar nu am înclina să credem că aceasta s-ar datora vreunei însușiri a graiului bucureștean care — așa cum s-a sugerat în unele comentarii ale acestei traduceri — ar fi fost mai maleabil. Cu atît mai mult cu cît latinismele, mai numeroase aci, împestrițează ciudat textul ; de ce nu s-ar admite că, în ceea ce privește întorsătura de frază, Stoica — deși nu era un scriitor cu prestigiul lui Bariț — avea ceea ce, mai tîrziu, se va numi „talent de traducător“ ?

În versiunea lui Toma Bagdat după *Romeo și Julieta*, versiune la care am mai avut prilejul să ne referim [2], stilul este, incontestabil, mai palid decît acela al traducerii lui Stoica, fraza denotă o fidelitate aproape servilă față de originalul francez ; dar această fidelitate nu se vădește într-o urmărire a sensurilor, ci într-o strădanie de a reda totul, de a traduce cuvînt cu cuvînt textul lui Le Tourneur. (S-a observat, de altfel, că Bagdat nu cunoștea decît într-o slabă măsură limba franceză [3].) De altminteri, conștiința că împlinesc un act de creație literară lipsea încă foarte multor traducători, pretutindeni în lume. Criteriile fidelității față de

[1] Semnalate de Al. Duțu, *Traduceri românești...*, p. 43.

[2] *Biografia lui Viliam Guilom Secspir dupe Le Tourneuer* (sic !), *Urmată de Romeo cu Julieta și Otello. Tragedii în cîte cinci acte. Compuse de Viliam Guilom Secspir. Traduse slobod de Toma Alexandru Bagdat*, București, 1848.

[3] Ion Horia Rădulescu, *op. cit.*, p. 263.

original, în sens și în formă, nu erau cîtuși de puțin cunoscute. Foarte puțini scriitori cu renume se consacrau acestei îndeletniciri (Schlegel, Schiller — traducător al lui *Macbeth* și al lui *Iuliu Cezar* — și chiar Voltaire erau printre puținele excepții). Și, la drept vorbind, locul ocupat de Bariț, de exemplu, în literatura noastră e mai important decît al lui Le Tourneur (pentru a vorbi despre cel mai respectat traducător al vremii) în literatura țării sale. Unele replici din versiunea Bariț au chiar o anume gravitate solemnă : „Aceasta, însă, pe bunii mei prieteni, în a căror număr te socotesc pe tine Cassius, să nu-i supere nici să fie aplecați a mă învinovăți pentru a mea retragere mai mult decît că săracul Brutus, războindu-se cu sine însuși, uită cui este datoriu semne de iubire." [1]

Și, totuși, aceste traduceri (cele mai multe realizate mai degrabă cu gîndul de a familiariza cititorul român cu opera unui mare scriitor universal) nu au ajuns pe scenă. Nu se împlinea, astfel, dorința lui Heliade care, la premiera din 1834 a tragediei voltairiene *Mahomet sau Fanatismul*, scria : „pentru întîia oară în România coturnul a fost încălțat ceea ce dă cele mai mari speranțe... că îi vom vedea pe Oreste, Brutus [2], Hamlet, pe scenă românească [3]. Preocuparea de a da traduceri scenice nu este caracteristică tălmăcitorilor români din prima jumătate a veacului trecut. Ceea ce ar putea surprinde, știută fiind importanța pe care o dobîndește teatrul, cu largile lui posibilități de difuziune a ideilor, în epocile revoluționare. Traducătorii preferă, însă, textul tipărit celui rostit pe scenă, pentru că aici aveau cum să-și expună părerile lor politice și morale. Încă din prefața traducerii sale, de exemplu, Bagdat declară că piesele prezentate de el nu au „de scop

[1] *Op. cit.*, p. 316.
[2] Cu siguranță, referire nu la personajul lui Shakespeare, ci la acela al lui Voltaire.
[3] *Curierul românesc*, nr. 6, 1 febr. 1834, p. 39.

a amuza nici a încînta pe cineva ci numai de a moraliza". Astfel încît, o concluzie precum cea care încheie *Romeo şi Julieta* nu mai apare de fel ciudată, iar intenţia moralizatoare nu se mărgineşte strict la acţiunea dramei : „Iată relele ce aduc neunirea, vrajba şi pismuirea ; iată şi părinţii cei îndărătnici ce pat; iată şi banii cum cumpără moartea... etc." [1].

Preocuparea de a descoperi valorile morale ale operei shakespeareane fusese aproape generală în secolul al XVIII-lea ; uneori i se reproşa lui Shakespeare că personajele care întrupau principiul binelui (Desdemona, Ofelia, Cordelia) sfîrşeau în chip tragic, răsturnînd ordinea etică a lucrurilor. În cercetările moderne [2], aceasta e considerată a fi explicaţia unor efecte estetice care, tocmai din perspectiva înţelesului etic, îl apropie pe dramaturgul englez de viziunea sofocliană.

Cea dintîi piesă shakespeareană montată într-o versiune românească a fost *Shylock sau neguţătorul din Veneţia*, reprezentată de trupa lui Millo, pe scena teatrului din Iaşi. Actorul era, de altfel, un admirator al lui Shakespeare, la care, în spiritul vremii, aprecia, de asemenea, sensul moral al dramelor : „forma unei piese este secondarie încît priveşte scopul ei moral... Molière, cu bufoneriile lui, şi Hugo, cu spasmii lui, au făcut mai mult pentru gloria literaturii şi biciuirea viciilor, decît toate piesele manierate, dulcioare, din vîrful buzelor şi cu apă de roze, ce se admiră cu atîta entuziasm de literatorii noştri de contrabandă... A ! sublime Shakespeare, numai tu ştiai ce e teatrul !" [3] Prima referire

[1] *Consecvenţă morală din scrutarea istorică a lui Romeo şi Julieta*, în *op. cit.*, p. 201.
[2] De exemplu, Richard Moulton, *The Moral System of Shakespeare*, Londra, 1903, sau Donald A. Stauffer, *Shakespeare's World of Images. The Development of His Moral Ideas*, New York, 1949.
[3] M. Millo, *Să mai aşteptăm*, citat de Mihai Florea, în *Matei Millo*, Bucureşti, 1966, p. 148.



la intenția de a-l reprezenta pe Shakespeare datează din 1851 : „prin ajutorul d-lui Vasile Alecsandri și a altor persoane care binevoiesc a conlucra la înflorirea literaturii dramatice din Moldova, repertoriul românesc s-au îmbogățit cu un număr însemnat de piese nouă... precum *Shylock sau zaraful din Veneția*" [1] ; unii cred că dorința lui Millo s-ar fi împlinit abia în 1854 [2], piesa avîndu-l pe Millo însuși în rolul titular. (Fără îndoială, datarea e greșită ; poate că la mijloc e o eroare tipografică, de vreme ce în decembrie 1851 gazetele din capitala Moldovei inserează cronici la spectacolul lui Millo [3].)

Shylock fusese tradus de serdarul Alecu Vasiliu, un tînăr cărturar cultivat, cunoscător al limbii franceze, care mai adaptase piese de Florian și de La Martelière. Traducerea a fost pierdută și cele cîteva însemnări din caietele lui Millo nu îngăduie identificarea originalului francez. Din fragmentele adnotate, însă, de actorul ieșean, se poate deduce că versiunea lui Alecu Vasiliu era superioară (cel puțin din punctul de vedere al meritelor scenice) traducerilor contemporane din *Hamlet, Iuliu Cezar* sau *Romeo și Julieta.*

În aceiași ani, răspunzînd aceleiași necesități de înnobilare a repertoriului (ceea ce demonstrează și o receptivitate sporită a publicului) companiile din Muntenia aduc pe scenă traduceri (și, mai ales, adaptări) ale unor capodopere ale dramaturgiei universale. Se pare că trupa lui Costache Caragiali ar fi reprezentat în stagiunea 1851—1852 *Romeo și Julieta* [4]. Fără îndoială, nu putea fi vorba de versiunea Bag-

[1] *Teatrul Național*, în *Zimbrul*, Iași, nr. 45, 14 mai 1851, p. 180. Vezi și Al. Duțu, *Shakespeare in Romania*, p. 14.

[2] Vezi Mihai Florea, *op. cit.*, p. 270. La acea dată Millo reprezenta, e adevărat, *Shylock* la București, dar într-o altă traducere.

[3] Vezi I. Poni, *Teatrul Național*, în *Gazeta de Moldavia*, 20 decembrie 1851, p. 1, care consemnează marele succes al piesei și al protagonistului. Vezi și Al. Duțu, *op. cit.*, p. 14.

[4] Vezi Maria Mihălcescu, *Istoria teatrului muntean de la 1800—1859*, București, 1935, p. 54.

dat ; cel mult de o prelucrare foarte amănunțită a acestei traduceri lipsite de însușiri scenice.

Tot pe atunci, trupa lui Halepliu dădea o reprezentație la Pitești, cu *Macbeth* [1]. În treacăt fie spus, nu surprinde faptul că Halepliu se mulțumea cu spectacole organizate în provincie : pactizînd cu vrăjmașii revoluției, el se acoperise de oprobriul tuturor intelectualilor bucureșteni și, în primul rînd, al lui Heliade, influentă personalitate în hotărîrea destinelor teatrului din capitală. La Pitești se folosea traducerea apărută în 1850 : *Machbeth, Drama în quinqui acte, Tradusă din franțozește de St. Bâgescu.* Versiunea franceză de la care pornea traducătorul român era aceea a lui Meyer [2] și-i păstra cusurul principal : eliminarea unor scene întregi, din dorința de a face spectacolul mai vioi. Pe de altă parte, concepțiile latinizante ale lui Bâgescu se reflectă păgubitor în textul tălmăcirii sale.

Oricît de inexactă ar fi fost traducerea lui Heliade, realizată cu un deceniu și jumătate mai devreme, ea vădea, negreșit, o mai mare fluență a textului, un ritm dramatic mai viu.

O mențiune specială, pentru colaborările de prestigiu pe care le-a reunit, se cuvine spectacolului din primăvara lui 1854 pe care Matei Millo îl dădea în sala bucureșteană Slătineanu. Poate că actorul ieșean era nemulțumit de textul, totuși lacunar, al serdarului Vasiliu (în ipoteza că unele eliminări nu i se datorau lui Millo însuși) ; poate că socotea utilizarea unui text semnat de un bucureștean ca pe un act de politețe, necesar să-i atragă bunăvoința publicului din capitala Munteniei. Adevărul e, însă, că versiunea lui Teulescu, *Șeilok sau învoiala de sînge*, e superioară celei anterioare, pe care Millo o reprezentase la Iași, în 1851. Și aceasta,

[1] Vezi Ion Horia Rădulescu, *Contribuțiuni la istoria teatrului din Muntenia*, 1833—1853, București, 1935, p. 84.
[2] Vezi Ion Horia Rădulescu, *Les intermédiaires français...*, p. 264.

mai ales pentru că ea fusese revăzută de Grigore Alexandrescu [1], ceea ce, fireşte, îi adăugase un spor de însuşiri literare.

Manuscrisul poartă urmele numeroaselor intervenţii ale poetului care, desigur, se simţea atras, după ce-i frecventase îndeajuns de asiduu pe preromanticii francezi, de opera celui care, la rîndu-i, îi înrîurise profund pe aceştia. Aşa cum se întîmpla cu mai toate traducerile vremii, nici aceasta nu pornea direct de la originalul englez. Ceea ce, de altfel, traducătorul mărturisea, din capul locului ; tălmăcirea poartă următorul titlu : *Şeilok evreul sau învoiala de sînge. Dramă în 4 acte. Imitată de pe faimoasa bucată a lui Shakespeare de D-nu Alboaz şi tradusă de D-nu Teulescu.* Adaptarea lui d'Alboise era, de fapt, o traducere destul de fidelă, după cum se pare, însă, nu cu prea multe calităţi poetice [2]. Cu atît mai merituoasă apare, deci, versiunea Teulescu, cu cît nu avusese la îndemînă un text cu valori literare deosebite.

De acum înainte, drama shakespeareană va intra definitiv în repertoriul teatrelor româneşti. Discuţiile teoretice ale cărturarilor români, exemplele de desăvîrşire literară se vor întemeia adesea pe evocarea operei lui Shakespeare. Este, într-o bună măsură, meritul generaţiei de la 1848 de a fi descoperit permanenţele unei creaţii cu semnificaţii multiple. În *Iuliu Cezar*, în *Macbeth*, ei regăseau drumuri hotărît libertare, după cum în *Romeo şi Julieta* credeau că pot afla o tragică ilustrare a „relelor ce aduc neunirea, vrajba şi pismuirea", conferind — astfel — piesei un nedezminţit înţeles contemporan epocii lor. Nu credem că exagerăm observînd că şi reprezentarea *Neguţătorului din Veneţia* nu răspundea exclusiv unor necesităţi estetice ; se poate, de fapt, lega înţelesul major al dramei de cel pe care Toma Alexandru Bagdat

[1] Vezi Al. Duţu, *Traduceri româneşti...*, p. 40—41.
[2] Vezi J. J. Jusserand, *Shakespeare en France*, New York, 1899, p. 262.

credea că-l desluşeşte în *Romeo şi Julieta* : „iată şi banii cum cumpără moartea". Banul era considerat, înainte ca literatura română să fi creat vreunul din tipurile de avari, o primejdie din cele mai grave pentru integritatea sufletului uman ; şi (evident, nu numai pentru aceasta) dramaturgia shakespeareană era chemată să ofere o convingătoare pildă morală.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea a continuat, aproape fără excepţie, tradiţia începută în perioada precedentă, care făcea ca recunoaşterea artei lui Shakespeare să se împlinească mai presus de ideile clasicizante îmbrăţişate de mulţi comentatori (precum de Heliade şi de discipolii lui).

Traducerile realizate în ultimii ani ai deceniului al şaselea nu aduceau, e drept, un spor de însuşiri stilistice, mai ales în comparaţie cu foarte recenta tălmăcire a lui Teulescu, revăzută de Grigore Alexandrescu. Nici versiunea lui *Hamlet*, publicată de D. P. Economu în 1855, cu tiradele-i lungi, împestriţate cu latinisme, nu avea vreo calitate literară ; faima i-a fost dată de împrejurarea că Mihai Pascaly a ales-o pentru spectacolele din faţa publicului bucureştean şi a celui sibian (în Transilvania, reprezentaţiilor trupei lui Pascaly li se adăugau acelea ale unor alţi actori de seamă veniţi de dincoace de munţi : Fanny Tardini, Matei Millo, I. D. Ionescu...).

După o jumătate de secol, Slavici îşi va aminti : „Înrîurire mare şi foarte binefăcătoare asupra întregii societăţi române culte au avut reprezentaţiile teatrale date de Pascaly, de Millo şi de alţi actori ambulanţi prin oraşele din Ardeal, din Banat şi din Ţara Ungurească". [1]

La Bucureşti, pe scena Teatrului cel Mare, *Şeilok sau învoiala de sînge* intra în repertoriul permanent al trupei române conduse de Matei Millo, care o va reprezenta atît în

[1] I. Slavici, *Românii din Ardeal*, Bucureşti, 1910, p. 116.

stagiunea 1853-1854, cît și în 1854-1855. De asemenea, compania italiană de operă va reprezenta, sub bagheta lui Ludovic Wiest, *Othello*, de Rossini, pe libretul lui Berio, după Shakespeare și — peste un an, în stagiunea 1855-1856 — o altă trupă italiană, condusă de impresarul Papanicola, figură populară în Bucureștiul vremii, va da spectacole cu *Macbeth* de Verdi și cu *Capuletti* de Bellini, pe un libret de Felice Romani. [1]

La o asemenea reprezentație cu *Macbeth* a asistat, în iarna lui 1858, Nicolae Filimon ; scriitorul ținea pe atunci cronica muzicală a ziarului *Naționalul*. El va publica aici o prezentare îndeajuns de amplă, în care se va referi doar în treacăt la subiectul operei. De altminteri, textul nu putea fi relevant ; libretistul Carlo Strozzi, beneficiind de libertățile îndeletnicirii sale, introdusese numeroase modificări, suprimase nu numai scene întregi, dar și personaje (de exemplu, replicile lui Lennox, mult reduse, sînt contopite cu cele ale lui Ross, iar Angus și Caithness au dispărut cu desăvîrșire). Totuși, măreția tragică a piesei, care fusese păstrată, în bună măsură, în sugestiile partiturii muzicale, a fost sesizată de Filimon. Cronicarul se referă (fapt semnificativ) la „*sublima* cugetare a lui Shakespeare“ [2]. Credincios ideilor realismului (în numele cărora, mai tîrziu, va respinge și muzica wagneriană), Filimon va recunoaște grandoarea creației lui Shakespeare, „sublimul“ ei, cuvînt drag și lui Heliade.

Peste cîțiva ani, scriitorul revine, schițînd cîteva principii ale spectacolului realist ; de data aceasta, referirile la Shakespeare sînt mai stăruitoare, dezvoltînd teoria fidelității față de natură. Comentariul pornește de la îndemnul rostit de Hamlet care năzuia ca teatrul să fie „the mirror up to nature“ (act. III, sc. 2). El transcrie un pasaj întreg dintr-o re-

[1] Vezi Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 590 și 592.
[2] *Teatrul Italian, Macbeth, melodramă în patru acte de Verdi*, în *Naționalul*, din 11 dec. 1858.

plică a prinţului Danemarcei : „Sînt unii care joacă rolul de bufoni şi care, ca să facă să rîză o parte din spectatorii ignoranţi improviză vreun nimic, în momentul cînd marşa piesei reclamă toată atenţiunea. Este nedemn şi bufonul care aleargă meziu arată o pretenţiune păcătoasă." [1] Şi precizează apoi : „aceste sînt propriele cuvinte ale lui Şecspir". Marele dramaturg englez era invocat, de această dată, în sprijinul unei concepţii care afirma, o dată cu seriozitatea actului de creaţie, cu datoria scriitorului de a transmite idei, necesitatea oglindirii credincioase a naturii.

Vreme de aproape un secol, comentatorii urmăriseră mai puţin acest aspect al operei shakespeareane. În veacul al XVIII-lea, doctorul Johnson pusese în contrast „justele înfăţişări ale naturii" din dramele lui Shakespeare cu „absurditatea şi nefirescul altor dramaturgi" şi adăugase cîteva rînduri devenite celebre : „Este aici un înalt simţ al observaţiei... pe care nu-l pot da cărţile nici preceptele... (Shakespeare priveşte) lucrurile care există cu adevărat ; el ne dă imaginea pe care a primit-o." [2] Romanticii îşi vor însuşi numai rareori această observaţie şi cînd o vor face, o vor atribui — în tradiţia interpretărilor goethiene — „contemplaţiei". În acea vreme, glasul lui Hazlitt sunase mai degrabă singuratic, atunci cînd afirmase că „dacă personajele lui Shakespeare ar fi existat în realitate, ele ar fi vorbit, ar fi simţit, ar fi acţionat aidoma" celor create de scriitor [3].

Semnificativ e faptul că, prin comentariile lui, Filimon era contemporan cu un întreg curent de idei determinat de ideologia literară a realismului ; că, de pildă, James Russell Lowell, „singurul comentator american de seamă din în-

[1] M. R. (N. Filimon, n.n.) *Teatrul Naţional*, în *Ţăranul român*, nr. 31, 21 oct. 1862, p. 247. Vezi şi M. Adrian (*op. cit.*, p. 30) care adaugă şi un substanţial comentariu.

[2] Cf. Arthur M. Eastman, *A Short History of Shakespearean Criticism*, New York, 1968, p. 21—22.

[3] *Idem*, p. 103.

tregul secol al XIX-lea“ [1], va considera limba operei shakespeareane ca pe „o însuşire ce derivă din vitalitate şi nu din prejudecăţi literare“, atîta vreme cît „limba de fiecare zi primea, în această operă, o transfuzie de inteligenţă“ care o făcea în stare să reflecte evenimentele cele mai obişnuite şi pe cele mai pline de măreţie şi de tragism. [2]

În deceniile următoare, cunoaşterea operei shakespeareane e înlesnită de unele împrejurări favorabile. Apar cele dintîi tălmăciri în versuri (*Romeo şi Julieta* a lui Al. Pelimon [3]) care — fără să cuprindă neapărat mostre de artă poetică — însemnau o nouă etapă în apropierea de forma originală a dramei... Publicul (şi nu numai cel din oraşele unde existau teatre cu stagiune permanentă, ci — cîteodată — şi ţăranii din unele sate, de pildă cei din preajma Răşinarilor şi a Săliştei [4]) avea prilejul să asiste la reprezentaţii shakespeareane în distribuţia cărora erau prezenţi actori de seamă ai vremii... Măsura în care se crease o familiarizare cu textul lui Shakespeare e sugerată de publicarea, în calendare, în colecţii de maxime şi de înţelepciuni, a unor fragmente de replici, nu întotdeauna lesne de recunoscut, din pricina traducerii indirecte, a necunoaşterii ansamblului din care fuseseră desprinse. (Asemenea „culegeri“ apăruseră, pe la mijlocul veacului precedent, în multe ţări europene.)

Interesant e că acum, în deceniul al şaptelea, studiile — încă sporadice — consacrate lui Shakespeare vor să releve caracterul romantic al creaţiei dramaturgului, preocupare frecventă în cultura europeană a vremii. E drept că, în unele cazuri (precum cele cîteva pagini publicate de Grigoriu Moldovanu în 1866, în *Familia*), se pot descoperi sugestii ale unor surse străine ; de data aceasta, însă, ele nu au aspectul

[1] *Op. cit.*, p. 130.
[2] J. R. Lowell, *Shakespeare One More*, New York, 1868, p. 37—40.
[3] Vezi Al. Duţu, *Traduceri româneşti...*, p. 43.
[4] Al. Duţu, *Shakespeare in Rumania*, p. 17.

unor simple compilații, ci sînt adevărate comentarii schițate din perspectiva unor volume de autentică ținută (Moldovanu, de pildă, citise probabil *Shakespeare Studien* ale lui Otto Ludwig).

Un moment însemnat în stimularea receptării lui Shakespeare l-au reprezentat manifestările prilejuite de tricentenarul scriitorului.

Titu Maiorescu, pe atunci rector al Universității din Iași, îl invită pe V. A. Urechia să țină o conferință în fața profesorilor și studenților, chiar în ziua aproape unanim acceptată ca zi de naștere a poetului. Vorbitorul mărturisea că a preluat multe din ideile sale din comentariile lui Goethe și Hugo [1]. Fără îndoială, se mai pot identifica numeroase alte surse, al căror prestigiu era incomparabil mai slab decît acela al celor doi scriitori. Faptul este, însă, lipsit de importanță; ceea ce atrage luarea aminte într-o măsură încă și mai mare este faptul că — așa, cum de altfel s-a mai constatat [2] — Urechia este unul dintre întemeietorii modalității de interpretare a operei shakespeareane din perspectiva lui Taine; la începutul secolului următor, mărturisit sau nu, Anghel Demetriescu, Iorga, Bogdan-Duică, Petre Grimm, Petre V. Haneș se vor înscrie în aceeași direcție teoretică a comentariului shakespearean (uneori în chip mai stăruitor, alteori pur accidental). Conferențiarul se declara un partizan al lui Victor Hugo și, implicit, un admirator al dramaturgului care nu respectase canoanele clasiciste; pentru el, ca și pentru poetul francez, marele progres pe care-l reprezentase tragedia shakespeareană era tocmai amestecul genurilor. El semnifică „alianța cea mai miraculoasă între clasicism și revoluțiunea gustului" [3].

[1] V. A. Urechia, *Conferință în onórea aniversărei a 300 ani a nașterei lui Shakespeare*, în *Opere complete*, București, 1878, p. 236.
[2] Vezi M. Adrian, *op. cit.*, p. 30.
[3] V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 249—250.



Urechia nu îl descoperise pe Shakespeare cu prilejul acestei sărbători organizate de Maiorescu. [1] Admirația lui se vădea încă din paginile romanului *Logofătul Baptiste Veleli* în care cîteva episoade (precum acela al uciderii lui Irimie stolnicul, al cărui leş e aruncat într-un butoi, precum Clarence în *Richard al III-lea*) amintesc de scene ale dramelor istorice shakespeareane.

N. I. Apostolescu [2] se oprea asupra unui alt moment al influenței shakespeareane în romantismul românesc. El observa că M. Zamphirescu „dădea ca refren la *Amorul mi-e păcatul*", unul dintre poemele publicate în *Cîntece și plîngeri* (partea a II-a, 1869), „formula engleză — împrumutată de la Shakespeare — a propoziției *Love is my sin*". Amănuntul nu ar avea prea multă însemnătate, dacă în versurile lui Zamphirescu acest ecou (fără îndoială, îndepărtat) nu s-ar însoți cu altele din Musset, din Byron, din Hugo, Rousseau, Heliade, și nu ar da, astfel, o rezonanță specifică contextului în care Shakespeare pătrundea în literatura romantică românească.

S-ar putea crede că lui Costache Stamati, traducător al lui Pușkin, opera shakespeareană îi devenise familiară prin intermediul poetului rus. Ceea ce nu e, însă, absolut sigur atîta vreme cît scriitorul a tradus și direct din literatura franceză și în opera lui se deslușesc răsunete din poezia lui Byron și Thomas Moore. [3] *Precuvîntarea* la volumul său, *Musa românească* (de fapt, un amestec, în maniera vremii, de versuri proprii și de traduceri și „imitații") înfățișează cea mai cuprinzătoare listă de scriitori pe care poetul român pretinde a-i fi luat de exemplu: Homer, Euripide, Sofocle, Virgiliu,

[1] E de presupus că, în calitatea lui de rector al Universității sub patronajul căreia se ținea conferința, Maiorescu a rostit un cuvînt de prezentare. Din păcate, lipsesc referirile de orice fel.

[2] *Op. cit.*, p. 266 și urm.

[3] Vezi Maria Frunză, capitolul despre Costache Stamati, în *Istoria literaturii române*, II, București, 1968, p. 373.

Ariosto, Tasso, Shakespeare, Milton, Bulwer, Walter Scott, Byron, Goethe, Voltaire, Racine, Delille. E foarte greu să se mai deslușească în vălmășagul acesta vreun sunet pur păstrat din creația shakespeareană. Poate doar, așa cum observa Hasdeu (el însuși, însă, asociind, pe drept, numele dramaturgului cu cel al lui Edgar Poe [1]), poema *Dragoș* să amintească „involuntariamente unele scene de Shakespeare" [2]. Adevărat, aparițiile lui Vronța și ale duhurilor rele ale piesei, păstrează ceva din macabrul macbethian :

> În mijlocul sălii au pus ele racla,
> Capacul în pripă sări de pe dînsa
> Și tricolici negru, fiorosul Vronța,
> Astrucat într-însa privea slut cu ochii...[3]

Dar fantasticul acesta lugubru nu dovedește încă frecventarea poeziei shakespeareane ; s-au sugerat asemănări cu timbrul unor poeme ale lui Bürger [4]. În cazul unui atît de bun cunoscător al literaturii ruse, nu socotim că amintirea baladelor lui Jukovski este deplasată ; dar, mai mult decît Borice, se cuvine să ne amintim că, nu cu mult înainte, Bolintineanu scrisese *Mihnea și baba* [5]. Și, într-adevăr, strofele care evocă, folosind „instrumente imitative noi, savante" [6], cavalcada, prilej de efecte sonore ce răspîndesc „o adevărată

[1] În treacăt fie spus, una dintre primele menționări ale romanticului american în literatura română.

[2] Cf. Maria Frunză, *op. cit.*, p. 375.

[3] N. Nicoleanu, Vasile Cîrlova, C. Stamati (*Opere alese*), ed. G. Bogdan-Duică, București, 1906, p. 126.

[4] Vezi Ch. Drouhet, *Cavalerul Stamati*, în *Viața românească*, XIII, nr. 11.

[5] V. D. Păun, în *Ficțiune, imagine și comparațiune* (București, 1896, p. 36), atrăgea atenția că în poemul dramatic *Savin sau Tăerea boierilor la Tîrgoviște*, „monologul doctorului Herman a împrumutat multe trăsături din *Faust* al lui Goethe, din *Hamlet* al lui Shakespeare..." (Cf. N. I. Apostolescu, *op. cit.*, p. 216.

[6] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 230.

teroare acustică“ [1], se apropie evident de mijloacele romantismului macabru al lui Bolintineanu :

Iar de troncănitul potcoavelor grele
În munți se răsună, stînca scînteiază,
Lunca clocotește și de colb vîrtejuri
Se suie ca stîlpii unde călca calul. [2]

Fără să se poată stabili o filiație shakespeareană directă a epicii lui Stamati, menționarea numelui dramaturgului printre cele ale scriitorilor al căror „imitator“ se declara poetul român, deschide o perspectivă semnificativă asupra largului registru al ecourilor shakespeareane. Se petrecea fenomenul pe care îl va semnala Terence Hawkes, în cazul Angliei secolului al XVIII-lea (unde, de asemenea, direcția clasicistă nu a fost definită în opoziție cu primele manifestări romantice) : „Cultura engleză a acestui veac este una dintre puținele structuri culturale care nu interpretează creația lui Shakespeare ca pe o formă definitivă, imposibil a fi modelată de exigențele filozofice, politice, estetice ale fiecărui grup de lectori. Introducerea criteriilor raționaliste determină un paradox : scriitorului renascentist i se descoperă posibilități indefinite de a fi receptat în mod egal de Gray și de Pope.“ [3]

În secolul al XIX-lea, la noi, s-a petrecut un asemenea fenomen ; în cultura românească nu s-a desfășurat o controversă shakespeareană. Chiar în vremea unor polemici purtate de pe poziții opuse, opera dramaturgului englez a fost invocată de partizanii unor concepții literare și artistice diferite. Romantismul lui Bolliac, clasicismul lui Heliade, realismul pe care-l apăra Nicolae Filimon, se întîlneau în respectul entuziast față de Shakespeare. Un Shakespeare care începea să pătrundă, în anii 1850—1870, și în spectacole populare, și în „cărți de învățătură“ destinate unor largi pături de cititori.

[1] *Op. cit.*
[2] C. Stamati, *op. cit.*, p. 228.
[3] Terence Hawkes, *Shakespeare and the Reason*, Londra, 1964, p. 163.

VI

MOMENTUL EMINESCU

Unul dintre capitolele cele mai importante ale cercetării comparatiste îl constituie, neîndoielnic, transmiterea temelor și ideilor de la o personalitate artistică la alta. Mai lesne de explicat în cazul scriitorilor și artiștilor minori, care păstrează aproape intacte motivele preluate din creația unor predecesori („cei care conservă, asemenea unor frigorifere, structurile permanente ale culturii universale“ [1]), această comunicare a ideilor culturale dobîndește aspecte noi cînd ea se realizează între opere cu un loc bine stabilit în istoria spiritualității universale. De fiecare dată, se împlinește o modificare a formelor de expresie, o lărgire specifică a sensurilor ; faptul că regăsește, la o oarecare distanță, teme și structuri asemănătoare nu-l îndreptățește, credem, pe cercetător să tragă neapărat concluzia „imitației“. De la Tizian la Rubens, de la Rubens la Delacroix și apoi la impresioniști se poate urmări o filiație care nu echivalează, în nici un caz cu o relație de superior-inferior. Cu patru decenii în urmă, a apărut un studiu (foarte discutat pe atunci, mai ales de cei ce apărau „pietatea față de marele Will“ [2]) care încerca să stabilească sursele

[1] Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, 1967, p. 62.
[2] Vezi H. H. Swathley, *Eikon Basilike*, în *Shakespeare Quarterly*, 3/1962, p. 128.

lui Shakespeare şi ale mai multor contemporani ai săi.[1] Minuţios, autorul a determinat aproape pentru fiecare piesă, ba chiar pentru fiecare personaj, un model în literatura anterioară, din Antichitate pînă la Renaşterea tîrzie ; ceea ce, în pofida protestelor (la drept vorbind, nu întotdeauna argumentate), nu a dus, în nici un caz, la diminuarea valorii dramaturgiei shakespeareane.

Urmărind reflexul gîndirii artistice a lui Shakespeare în opera eminesciană, nimeni nu poate contesta că, pe fundalul unei admiraţii entuziaste, poetul *Luceafărului* interpreta din perspectiva propriei filozofii creaţia „genialei acvile a Nordului". Aşa cum observa odată Tudor Vianu, sînt poezii ale lui Eminescu în care se desluşeşte „uimitoarea oglindire a geniului celui mai mare poet englez în geniul celui mai mare poet român"[2]. O oglindire, deci, de felul aceleia pe care se întemeiază iarăşi transformarea naturii în substanţă poetică.

Împărtăşim părerea lui Matei Călinescu[3], că primele semne ale cunoaşterii lui Shakespeare de către Eminescu trebuie datate în preajma lui 1866. Variantele poemei *Mortua est !* din submanuscrisul *Elena* mărturisesc o înţelegere îndeajuns de precisă a sensurilor monologului hamletian din actul III, scena 1 ; prima variantă, copiată în octombrie 1866, sub titlul *Elena — meditaţiune*, cuprinde (într-o versiune încă nedefinitivă) versuri de implicaţie shakespeareană directă : „Căci nu ştim de este în lume mai bine /*A fi sau a nu fi*"[4] (s.n.). Dar replica dintr-o strofă ulterioară („A fi sau a nu fi, au nu e tot una ?"[5]) nu mai urmează, aşa cum s-a considerat uneori, sugestia hamletiană. „Melancolia cea mai pă-

[1] Percy Allen, *Shakespeare, Jonson and Wilkins as Borrowers. A Study in Elizabethan Dramatic Origins and Imitations*, Londra, 1928.
[2] Tudor Vianu, *Eminescu şi Shakespeare*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1963, p. 566.
[3] *Eminescu şi Shakespeare*, în *Studii eminesciene*, Bucureşti, 1965, p. 74.
[4] M. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), I, p. 301.
[5] *Idem*, p. 302.

trunzătoare" a lui Hamlet, cum avea s-o numească Tudor Vianu [1], își dă, totuși, silită de împrejurări, un răspuns și eroul „se înarmează împotriva unei lumi de nenorociri" ; mizantropia eminesciană nu întrevede nici o soluție, iar planul real și cel transcendent se confundă fără să poată duce la vreo soluție. Interesant e că, și la cîțiva ani după aceea (Perpessicius crede că manuscrisul copiat sub numărul 7 e din 1870 [2]), cînd Eminescu va opera numeroase modificări față de prima variantă, nu renunță la formulările hamletiene, pe care le păstrează și în textul publicat în *Convorbiri*, la începutul lui 1871. În manuscrisul din 1870, varianta anterioară apare, astfel, cu puține prefaceri :

Ș-apoi... cine știe de este mai bine
A fi sau a nu fi. — Dar știe or-cine
Că'un *ce* care nu e (nu) simte dureri.
Și multe dureri-s, puține plăceri.
A fi sau a nu fi... Au nu e tot una,
Au nu e tot noapte, lumine și luna ;
Cînd e însă lună vezi umbre cu mii
Cînd nu e tu îmbli și fără să știi
Ce-s zilele vieții... [3]

Dar, așa cum apare în textul definitiv, în care formularea de identitate a celor două planuri existențiale e înlocuită cu dureroasa contestare a sensului vieții, *Mortua est !* se apropie și mai mult de înțelesurile dramei lui Shakespeare, al cărei erou constată răsturnarea valorilor umane, și — în consecință — nonsensul vieții într-o lume rău alcătuită. Revolta lui Eminescu se menține, însă, la nivelul constatării amare că realitatea nu se dezvăluie omului, ba — mai mult — îl

[1] *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963, p. 68.
[2] M. Eminescu, *Opere* (ed. Perpessicius), I, p. 302.
[3] *Idem*, p. 307.

înşală, şi că — deci — opţiunea pentru nonexistenţă e îndreptăţită :

A fi ? Nebunie şi tristă şi goală
Urechea te minte şi ochiul te-nşală ;
Ce-un secol ne zice, ceilalţi o deszic,
Decît un vis sarbăd, mai bine nimic.[1]

Întemeiată pe enumerarea şi pe opoziţia unor elemente concrete, imagistica shakespeareană are implicaţii reale mai numeroase ; dar sentimentul dominant, al durerii existenţei la hotarul acesta tragic dintre „fiinţă şi nefiinţă" este comun celor două opere.

În aceeaşi epocă, Eminescu se va apropia din nou de Shakespeare, de data aceasta nu preluînd un motiv hamletian, ci interpretînd o imagine (e drept, tot de obîrşie hamletiană). În *Geniu pustiu* (compus, cum se ştie, în 1868—1869), cadrul unei nopţi magice îi înfăţişează lui Dionis această apariţie : „E mează noapte. Pustiul tace, aerul e mort şi numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un înger alb, îngenuncheat, cu mînile unite, care cînta o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare : rugăciunea unei vergine. Întredeschise ochii şi văzu prin fereastra arcată şi deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată într-o haină albă, înfiorînd cu degetele ei subţiri, lungi şi dulci, clapele unui piano sonor şi acompaniînd sunetele uşoare a unor note dumnezeieşti cu glasul ei dulce şi moale. *Părea că geniul divinului brit, Shakespeare, respirase asupra pămîntului un nou înger lunatec, o nouă Ofelia.*"[2] (s.n.).

Aflat la studii, la Viena, deci în contact mai direct cu mişcarea europeană de idei care-l integra pe Shakespeare în

[1] *Op. cit.*, p. 40.
[2] Eminescu, *Proză literară*, Bucureşti, 1964, p. 36. Vezi şi p. 117.

ample retrospective critice, Eminescu îi va scrie lui Negruzzi, apărîndu-și *Epigonii* : „Prin operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deși dulce, pe care germanii o numesc *Weltschmerz*. Așa Nicoleanu, așa Schelitti, așa Matilda Cugler, e oarecum conștiința adevărului trist și sceptic, învins de către colorile și formele frumoase, e ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare crede în fantasmele sale“ [1]. Opunînd creația lui Shakespeare poeziei decepționiste (scrisoarea se referă și la „ieremiadele lui Schiller“), Eminescu inaugura în critica shakespeareană românească o direcție nouă, aceea care îl va raporta pe creatorul lui Falstaff și al lui Prospero la ideologia Renașterii. De altfel, teoria „sincerității depline a lui Shakespeare față de creația sa“ [2], nu fusese formulată cu mult înainte, în Franța. A fost, oare, cunoscută direct de Eminescu ? Sau e aici, mai curînd, dovada unei acuități a observației critice, decît a preluării vreunei idei, aflată pe atunci, într-o circulație încă destul de restrînsă ?

Sub imperiul acelorași impresii, Eminescu va publica, tot la începutul lui 1870, în *Familia* de la Pesta [3], un articol intitulat *Teatrul românesc și repertoriul lui*. Observînd eșecul încercărilor dramatice ale lui Bolintineanu, articolul făcea cîteva constatări, întemeiate tot pe teoria „sincerității față de operă“ : „Causa căderii celei adînci a d-lui Bolintineanu în aceste creațiuni pare a fi împrejurarea cum că a aruncat ochii pe geniala acvilă a Nordului : pe Shakespeare. Într-adevăr, cînd iei în mînă opurile sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, ți se pare că nimica nu e mai ușor decît a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin

[1] Scrisoarea din 17 iunie 1870, st. n. Cf. I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, I, București, 1940, p. 312.
1860, p. 275.
[2] Alfred Mézières, *Shakespeare, ses oeuvers et ses critiques*, Paris,
[3] Nr. 2 (18)/30 ian. 1870.

regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguranţă asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operei sale ca tocmai Shakespeare ; căci ruptura sa e numai părută, şi unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate, care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic. Goethe — un geniu — a declarat cum că un dramaturg care ceteşte pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare e un dramaturg ruinat pentru eternitate [1]. Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat, şi încă astfel ca să poţi cunoaşte ceea ce-ţi permit puterile ca să imiţi după el — căci, după părerea mea, terenul shakesperian pe care D. Bolintineanu ar fi putut să-l calce mai cu succes ar fi fost acela al abstracţiunii absolute, cum sînt de ex. *Visul unei nopţi de vară*, *Basmul de iarnă*, *Ceea ce vreţi* etc., iar nu terenul cel grav şi teribil cu materia lui esactă şi cu pretenţiunea cea mare de a fi înainte de toate adevărat." [2]

Vrednic de atenţie nu e numai detaliul că Eminescu demonstrează condiţia originalităţii creaţiei, argumentînd-o cu exemplul lui Shakespeare. Dar ceea ce e semnificativ, poate într-o măsură încă şi mai mare, e că el descoperă unitatea creaţiei shakespeareane, nu în succesiunea episoadelor, ci în înlănţuirea simbolurilor, a ideilor. Chiar şi în comparaţie cu operele shakespearologiei europene, aflată atunci într-un moment de mare înflorire, punctul de vedere al lui Eminescu era îndeajuns de nou.

În tradiţia criticii romantice, răspunzînd necesităţilor de definire a unei literaturi naţionale, impuse de dezvoltarea

[1] Dovadă că lui Eminescu îi erau cunoscute convorbirile lui Goethe cu Eckermann : pasajul la care se referă el figurează în convorbirea din 25 decembrie 1825. Cum s-a demonstrat, convorbirea mai fusese reprodusă şi în *Curierul de ambe sexe* şi în *Foaia pentru minte, inimă şi literatură*, cu mult înaintea referirii eminesciene.

[2] M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, ediţia I. Scurtu, Bucureşti, 1905, p. 58. Vezi şi Florin Tornea, *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 3—4, 1955, p. 285—301, precum şi M. Adrian, *op. cit.*, p. 28.

culturii româneşti, din acea vreme, Eminescu îl proclamă pe Shakespeare reprezentant al „spiritului englez". Merită relevat faptul că Eminescu nu vede această calitate în opoziţie cu valoarea universală ; pe de altă parte, caracterizarea nu se întemeiază exclusiv (aşa cum se mai întîmplă) pe analiza „cronicilor" shakespeareane : „Flori mirositoare, însă, sălbatece ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înţeles a florilor sălbatice ce se strecoară prin pletele bătrînului rege nu sînt metafore vii a creierilor săi, în care imaginile, florile gîndirii, s-amestecau sălbatice şi fără înţeles ? Astfel sînt şi florile sălbatice — cîntecele poporale. Pe cîmpiile lor a cules Shakespeare *şi orice poet naţional* (s.n.) — pe alte cîmpii a cules poeţii aceia cari vorbesc de cer şi iad, de îngeri şi demoni, de stelele cerului şi de mărgăritarele din fundul mării. Shakespeare a vorbit de om — de om cum e. Beţivul său e beţiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic şi fiecare om muruit din gros de coloarea caracterului său, căci poporul concepe cum vede şi Shakespeare a fost al poporului său prin escelinţă." [1] Nu ştim dacă se realiza aici o opoziţie între termenii popular-creştin, aşa cum consideră Matei Călinescu [2] ; mai curînd se sugerează două direcţii ale creaţiei artistice : observaţia realistă (căreia i se subsumează şi arta lui Shakespeare) şi fantazarea, fără vreun recurs la lumea înconjurătoare. Bineînţeles, concepţia estetică de mai tîrziu a lui Eminescu nu va urma această împărţire, mult prea tranşantă, enunţată, în manuscrisele din tinereţe. [3] Dar nu e lipsită de însemnătate împrejurarea că în primele încercări de a contura un sistem de gîndire artistică, numelui lui Shakespeare i se acordă valoare de exemplu în sprijinul unor afirmaţii surprinzător de pă-

[1] M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, p. 397.
[2] *Op. cit.*, p. 745.
[3] I. Scurtu crede că manuscrisul în care s-au găsit aceste notaţii datează din 1870—1871.

trunzătoare, dacă ne referim nu numai la vîrsta poetului, ci și la relativ slaba tradiție a unui comentariu estetic al operei shakespeareane.

Se înțelege, însă, de la sine, că Eminescu nu putea rămîne întru totul străin de disputa shakespeareană care îl opunea pe dramaturgul englez teatrului clasic francez. E ușor să se observe că atitudinea sa față de literatura franceză a secolului al XVII-lea este incomparabil mai netă decît a predecesorilor săi. Și din această perspectivă, Eminescu este mai aproape de tezele romantice ; influențat, poate, de Lessing, el va contesta chiar și teatrul racinian, cu o hotărîre pe care nu o recunoaștem nici în celebrul eseu al lui Stendhal : „Într-adevăr, ne bucurăm mult văzînd un început de emancipare de nefasta influință franceză, cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe catalici, cu vorba afectată și pronunția falsă... De aceea farsele lui Molière sînt clasice, pe cînd dramele lui Racine și Corneille, și — cum se numesc aici iluștri mergători pe catalici — nu sînt de fel clasice, ci niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice. Molière n-a avut alt profesor decît natura, de aceea e clasic în farsele sale chiar“ [1]. Evident, privite în detaliu, observațiile sînt nedrepte ; e o împrejurare în care se poate sesiza o anume tendință de a face abstracție de coordonatele istorice ale culturii, de a privi creația artistică „sub specia eternității“, ca pe o valoare absolută. Nu e foarte sigur că, în perioada vieneză, Eminescu îl cunoștea prea bine pe Vischer [2] ; dar parcă o asemenea interpretare a fenomenului artistic ar lăsa să se înțeleagă că el deprinsese (poate prin intermediul unor discipoli austriaci ai profesorului de la Tübingen, precum, poate, Heytz sau Rührig) unele principii ale esteticianului german.

[1] *Scrieri politice și literare*, p. 336—337.
[2] Ale cărui comentarii privindu-l pe Shakespeare apăruseră, în *Kritische Gänge*, în 1860.

În concepția lui Eminescu, noțiunea de *clasic* se asocia cu aceea de *imitare a naturii* și, în felul acesta, pentru el, nici măcar Corneille sau Racine nu răspundeau definiției clasicismului : influența franceză vehicula niște „idei pe dos" despre creația clasicistă. Recunoaștem, firește, ecouri ale atitudinii lui Lessing și a artiștilor din *Sturm und Drang*, și Matei Călinescu are dreptate să le privească astfel [1]. Dar, socotim că nu se pot lăsa deoparte nici implicațiile culturii românești din deceniile precedente care descoperise în opera lui Shakespeare un argument capabil să susțină cauza creației naționale. Nu e lipsit, de pildă, de importanță faptul că, în lupta pentru afirmarea teatrului românesc împotriva trupelor franceze chemate să dea spectacole la București, Matei Millo se referise nu o dată la numele lui Shakespeare.

Autorul lui *Hamlet* este considerat (aparent paradoxal), împreună cu Molière, drept un model *clasic*, a cărui valoare este perenă : „...Arta este senină și veșnică. Dramele lui Shakespeare și comediile lui Molière se vor putea representa și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași." [2] Aceasta explică interesul manifestat de Eminescu pentru realizarea unor traduceri care să îngăduie o răspîndire mai largă a verbului shakespearean. Simptomatic e, însă, că marele romantic român nu se mărginește la dramaturgia romantică universală cînd face recomandări pentru un repertoriu cu adevărat valoros al scenelor românești : alături de Victor Hugo (ceea ce este perfect explicabil), de dramaturgii spanioli ai „secolului de aur", foarte îndrăgiți în epoca romantică, de Shakespeare, Molière și Goethe, apare Björnsterne Björson [3], poate pentru că Eminescu se gîndea mai ales la acele piese de teatru ale sale inspirate din folclorul norvegian. În numele acestor idei,

[1] *Op. cit.*, 747—748.
[2] *Scrieri politice și literare*, p. 363.
[3] Vezi *op. cit.*, p. 61.

de altfel, el va respinge nu numai practica traducerilor din Ponson du Terrail și din Eugène Sue, dar chiar și a unor traduceri din Schiller (a cărui prezență în tematica romantică, și în cea eminesciană, este plină de semnificații), pentru că nu socotește îndeajuns de profundă preocuparea autorului lui *Wallenstein* pentru subiectele naționale. [1]

Recomandările de a traduce opera shakespeareană, apărînd cu insistență în articolele lui Eminescu, se întemeiau pe o realitate pe care, în 1876, o semnala și C. A. Rosetti : „A început să curgă, în ultimii ani, un puhoi de traduceri după cărți dulcege și fără har. Nu știu : oare oamenilor de pe la noi să le placă chiar a plînge pentru fleacuri, așa cum îi sfătuiesc aceste cărți ? Tipografiele nu mai ostenesc a scoate tot feliul de traduceri care se vînd instantaneu și în care e vorba mereu de contesine otrăvite și de conți ce ascund stiletul sub straie zdrențuite de cerșetori. Și nici la teatru nu e altfeliu : bieții actori răcnesc tirade fără sfîrșit și fără miez. Nici scriitorii greci, nici Shakespeare, nici Goethe nu se joacă destul..." [2].

Eminescu însuși va încerca să transpună în românește unele opere shakespeareane. Printre manuscrisele sale s-a păstrat, de pildă, un fragment din *Timon din Atena* ; fără îndoială, nu foarte reprezentative pentru stilul eminescian, cele cîteva pagini demonstrează, totuși, că poetul intenționa să realizeze o traducere completă a dramei : el nu a ales episoade mai reprezentative, ci a început, metodic, cu primele scene. Semnalată de George Călinescu [3], traducerea păstrează surprinzătoare stîngăcii sintactice și stilistice :

„Poetul : Ți-oiu discoase-o. Nu vezi cum toate treptele de oameni, oricum ar fi de soiul lor, atît cei superficiali

[1] Vezi *op. cit.*, p. 307—308.
[2] *Ce este cu traducerile*, în *Românul* din 17 iul. 1876, p. 216.
[3] *Opera lui Mihai Eminescu*, III, București, 1935, p. 313.

(netezi) și mlădioși (linși), precum și aciea de natură trează și austeră, îi oferă lui Timon serviciile lor."

Ea demonstrează, însă, afinități temperamentale cu eroul lui Shakespeare, relevate tot de George Călinescu : „*Timon din Atena* înfățișează un caz acut de mizantropie. Ruinat de lingușitori cînd era bogat și părăsit de toți cînd sărăcește, Timon prinde silă pe oameni și pe aur și fuge să moară la marginea mării. Această temă înrudită cu pesimismul, întrucît demonstrează o față a egoismului uman, îi este scumpă lui Eminescu, și într-adevăr în nuvela pe care a intitulat-o *Avatarii faraonului Tlä*, marchizul Alvarez de Bilbao, după ce cu risipirea imensei sale averi speră să cîștige prietenie și iubire, se vede, la ruină, părăsit de toți. Influența lui *Timon Atenianul* este evidentă." [1] De altfel, peripețiile eroului shakespearean, „designate c-o singură vorbă... *fenomenologia unui suflet bîntuit de patimă*" [2], i-au slujit ca pretext pentru redactarea unui articol polemic pe tema „fripturismului" politic, articol care — după opinia lui Perpessicius — a rămas numai în manuscris (mss. 2264, ff. 243—248) [3] ; dovadă a înțelesurilor contemporane pe care el le descifra în opera lui Shakespeare.

S-a observat, de asemenea, că un sonet, publicat de Ilarie Chendi în volumul de postume eminesciene, e o transpunere, mai mult sau mai puțin liberă a sonetului XXVII al lui Shakespeare. [4] Matei Călinescu crede că „identificarea tardivă nu-i lipsită de o explicație : *Sătul de lucru* (titlul postumei lui Eminescu, n.n.). este o poezie atît de «eminesciană», încît gîndul că am avea de-a face cu o traducere

[1] *Eminescu — traducător al lui Shakespeare*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 605, 10 iulie 1932.

[2] Cf. Perpessicius, *Eminescu, Opere*, III, p. 231, nr. 1.

[3] *Ibid.*

[4] Vezi G. Pienescu, *Eminescu — traducător al lui Shakespeare*, în *Steaua*, nr. 10, 1955, p. 123—125 și Al. Piru, *O postumă a lui Eminescu*, în *Tribuna*, nr. 28, 12 iulie 1958, p. 9.

părea, din capul locului, exclus"[1]. Realitatea e că, mai presus decît acest argument, nu trebuie să se neglijeze faptul că, însăşi cunoaşterea sonetelor shakespeareane e tîrzie la noi, în orice caz, mult ulterioară pătrunderii dramelor. E drept, însă, că în forma apărută în ediţia Chendi[2], traducerea are un sunet foarte apropiat de cel al altor, foarte numeroase, poeme eminesciene :

Sătul de lucru caut noaptea patul,
Dar al meu suflet un drumeţ se face,
Şi pe cînd trupul doarme-ntins în pace,
Pe-a tale urme l-au împins păcatul.

E noapte neagră-n ochii-mi, totul tace,
Dar mintea-mi vede — genele holbate ;
Ca şi un orb mă simt în întuneric
Şi totuşi înainte-mi zi se face.

E chipul tău, lumină necrezută
De frumuseţi, de taină, curăţie,
Ce nopţii reci lucire-i împrumută.

Din cauza ta, bălaia mea soţie,
Cît ziulica trupu-odihnă n-are
Iar noaptea sufletul în cale pleacă.[3]

Al. Piru observa că acest sonet reprezintă punctul de plecare al antumei *Cînd însuşi glasul gîndurilor tace*[4], relevînd că varianta *Cînd de-osteneală geana-abia se ţine*[5] pre-

[1] *Op. cit.*, p. 750.
[2] Pag. 190. Textul din ediţia Chendi conţine cîteva lecţiuni greşite, explicabile la un manuscris nefinit, aşa cum se remarcă şi în notele de la pag. 280.
[3] *Opere*, ed. Perpessicius, IV, Bucureşti, 1952, p. 332 (datat 1877).
[4] *Idem*, I, p. 120 ; sonetul a apărut în *Convorbiri literare*, 1 oct. 1879.
[5] *Idem*, II, p. 124.

zintă numeroase asemănări cu forma publicată[1]. Că textul sonetului s-a închegat printr-un intermediar german, e foarte probabil ; numai că, în jurul lui 1880, nu existau traduceri publicate în volum ale sonetelor, astfel încît identificarea sursei este extrem de dificilă şi această operaţie nu prezintă un interes pe măsura efortului cheltuit. Tălmăcirea nu este, în toate detaliile ei, foarte fidelă ; lăsînd la o parte structura metrică (Eminescu optează pentru formula 2 catrene + 2 terţine, mult mai răspîndită pe continent decît cea a sonetului elizabethan, 3 catrene + un distih final), numeroase diferenţe de sens (printre altele, cea care face să fie introdusă o noţiune tipic eminesciană, „bălaie“, inexistentă în original) determină un sunet foarte specific, evident mai apropiat de poemele lui Eminescu, decît de acelea ale lui Shakespeare.

Ecourile shakespeareane sînt numeroase în poezia lui Eminescu ; se poate vorbi, însă, nu doar de preluarea unor influenţe, ceea ce ar simplifica păgubitor problema, ci de o congenialitate. E adevărat că motivul *vieţii ca vis* devenise mult prea frecvent în romantism pentru ca el să nu ne ducă direct cu gîndul la o sursă shakespeareană descoperită acum de Eminescu. Dar, regăsirea ei în tematica sensibilităţii eminesciene e simptomatică tocmai pentru aceste corespondenţe de temperament dintre cei doi mari creatori. Cîteva versuri dintr-o replică a lui Prospero sugerează pregnant această idee shakespeareană :

Plămadă sîntem precum cea din care
Făcute-s visele ; şi scurta viaţă
Împrejmuită ni-e de somn...[2]

[1] Această formă, cum au stabilit I. Boţez şi, apoi, Perpessicius, include şi terţinele din *Oricîte stele*.

[2] *Furtuna*, act. IV, sc. 1 ; în Shakespeare, *Opere*, XI, Bucureşti, 1963, p. 427 (trad. Leon Leviţchi).

Nu se poate face abstracţie de prezenţa acestei teme, aşa cum s-a semnalat, în alt caz, la Schopenhauer [1]. Asociat acolo (în *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, Cartea I, *Lumea ca reprezentare*, *Prima consideraţiune*) cu mărturii asemănătoare, extrase din Sofocle şi Calderon, versurile de mai sus erau chemate să argumenteze că „viaţa şi visul sînt paginile uneia şi aceleiaşi cărţi".

Un alt motiv „lumea ca teatru", a cărui vechime şi răspîndire au fost urmărite pe vaste teritorii de Tudor Vianu [2], este deopotrivă fertilizată de arta celor doi poeţi. Descinzînd din formulările şcolii socratice, ea atinge un moment semnificativ în *Manualul* lui Epictet şi în cugetările lui Marc Aureliu, pentru ca — apoi — prin Iacopone de Todi să pătrundă în arta Renaşterii crepusculare: Lope de Vega, Quevedo, Calderon, alegoriile germane şi, bineînţeles, Shakespeare. Dintre toate replicile în care prezenţa temei a fost relevată (*Macbeth*, *Furtuna*, *Cum vă place*) cea mai discutată e aceea a lui Jack Melancolicul. Tonului deznădăjduit din replica lui Macbeth, în clipa în care i se vesteşte moartea soaţei sale:

> Te stinge dar, tu, candelă de-o clipă!
> Că viaţa-i doar o umbră călătoare,
> Un biet actor, ce-n ora lui pe scenă
> Se zbuciumă, şi-apoi nu-l mai auzi, [3]

îi răspunde, aşa cum observa Tudor Vianu, o comparaţie care „apare pentru a justifica o privire a existenţei omeneşti în

[1] Vezi Radu Manoliu, *Izvoarele motivelor şi procedeelor din poeziile lui Eminescu*, în *Preocupări literare*, I, 4—5, 1936, p. 232—234.

[2] *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, în *Studii de Literatură Universală şi Comparată*, 1964, p. 123—136.

[3] *Macbeth*, act. IV, sc. 1, Shakespeare, *Opere*, IX, Bucureşti, 1961, p. 486 (trad. I. Vinea).

care totul pare rînduit în situații atît de tipice, încît contemplatorul le poate considera cu o blazare amuzată“ [1]:

Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rîndul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sînt cele șapte vîrste... [2]

Din această perspectivă, tema shakespeareană din *Cum vă place* se aseamănă numai în elementele ei exterioare cu dezvoltarea ei în versul eminescian; acesta nu amintește nici sunetul grav al replicii scurte a lui Macbeth, cuprinzînd în amara ei concentrare un sentiment de tragism intens.

Dezbătînd raporturile dintre *Eminescu și etica lui Schopenhauer*, Tudor Vianu ajungea la concluzia că stoicismul, pe care poetul îl cunoscuse în cursurile universitare din Berlin, se întîlnește cu sugestiile filozofului german: „Schopenhauer a fost pentru Eminescu un îndrumător atît de ascultat, încît prin el a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înțelepciunii indice [3], dar și către fîntîna de mîngîieri a stoicismului greco-roman“. [4]

În fragmentul *Comedia cea de obște*, după Axel Oxenstiern, pe care Eminescu îl publica în *Curierul de Iași*, din 13 iunie 1876, se pot desluși cele dintîi preocupări filozofice care îi prevestesc *Glossa*: „Lumea este priveliște, oamenii sînt comedianții, norocul împărtește jocurile și întîmplările le alcătuiesc... Cei făr' de simțire bat în palme ca să arate a lor bucurie, cei înțelepți flueră jocurile.“

[1] *Op. cit.*, p. 128.
[2] *Cum vă place*, act. II, sc. 5, în *Opere*, VII, București, 1959, p. 416 (trad. Virgil Teodorescu).
[3] Cezar Papacostea (*Filozofia antică în opera lui Eminescu*, București, 1930) a sugerat că rădăcinile *Glossei* trebuie căutate în „cercetările indianiste“ ale poetului.
[4] Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1930, p. 57.

Perpessicius semnala cîteva versuri („aducînd a traducere") compuse în vremea studiilor la Viena :

Lumea-mi pare-o scenă mare, drept culise laterale
Eu văd stîncile trunchete ce se pierd în larga vale
Drept fundal văd o cîmpie... etc. [1]

Versiunea finală a *Glossei* păstrează această idee care-i apropie pe cei doi mari creatori :

Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul şi pe patru
Totuşi tu ghici-vei chipu-i.
Şi de plînge, de se ceartă,
Tu în colţ petreci în tine
Şi-nţelegi din a lor artă
Ce e rău şi ce e bine. [2]

Referirile la Shakespeare şi la opera lui sînt numeroase, cuprinzînd o anume substanţă emoţională şi intelectuală ; ele nu reflectă, am spune, doar o dominantă a preocupărilor epocii, o componentă specifică pe care o putem urmări în operele tuturor contemporanilor lui Eminescu.

Aşa cum s-a subliniat, preţuirea faţă de Shakespeare constituie o caracteristică întru totul deosebită a peisajului cultural al secolului al XIX-lea ; ea îl aşeza pe poetul englez pe o treaptă înaltă, alături de Homer şi de sculptura clasică elină. [3]

Într-un articol, *Bătrînii şi tinerii*, replică la străvechea dispută a anticilor şi a modernilor, Eminescu scria : „Citim azi cu plăcere versurile bătrînului Omer, cu care petreceau

[1] Vezi Perpessicius, *op. cit.*, III, p. 85.
[2] *Idem*, I, p. 196.
[3] Vezi G. I. Tohăneanu, *Un laitmotiv eminescian*, în *M. Eminescu, I. Creangă, Studii*, Timişoara, 1965, p. 110.

odată neamurile de ciobani din Grecia, şi imnele din Rig-Veda, pe care păstorii Indiei le îndreptau luminii şi puterilor naturii, pentru a le lăuda şi a cere de la dînsele iarbă şi turma de vite. Tot aşa privim cu plăcere plăsmuirile lui Shakespeare, şi ne bucurăm de frumuseţea lor atîta, *ba poate mai mult decît contemporanii lui* (s.n.) şi tot astfel privim statuele lui Fidias şi Praxiteles, icoanele lui Rafael, şi ascultăm muzica lui Palestrina." [1] Posibilitatea ca oamenii vremii moderne să înţeleagă mai adînc sensurile creaţiei timpurilor trecute e un argument care lipsea partizanilor „celor vechi" şi care prevesteşte (cu mai bine de o jumătate de veac înainte de a fi publicată *The Present Philosophy of Art*) modul de interpretare estetică a lui Herbert Read.

Altădată, într-un alt articol din *Timpul*, Eminescu traduce un fragment din celebrul monolog al lui Ulise (actul I, scena 3), din *Troilus şi Cresida :* „Shakespeare nemuritorul pune următoarele cuvinte în gura cumintelui Ulis : «Dacă planeţii în vălmăşag rău ar rătăci fără regulă, ce grozăvie ar fi ! Ce furtună ar fi pe mare, cum ar tremura pămîntul, cum ar turba vînturile ! Frica, răsturnarea, groaza şi dezbinarea ar rupe la pămînt, ar submina, sparge, dezrădăcina concordia şi liniştea dintre state»." [2]

În capitolul *Cultura* din volumul al II-lea al *Operei lui Mihai Eminescu* [3], în care George Călinescu parcurge referirile shakespeareane ale poetului, se reconstituie — cu dovezi convingătoare — imaginea intelectualului preocupat de înţelesurile operei „divinului brit". Se demonstrează cu prisosinţă complexitatea relaţiilor dintre cei doi poeţi, care nu sînt simple

[1] *Timpul*, 14 dec. 1877, reprodus în M. Eminescu, *Opera politică*, ed. I. Creţu, p. 135—136.
[2] Articolul *Inegalitatea naturală*, în *Timpul*, 9 ian. 1879, reprodus în M. Eminescu, *Opera politică*, p. 398.
[3] Bucureşti, 1935, p. 72—74. George Călinescu revine asupra subiectului în *Cultura lui M. Eminescu* din *Studii de istorie literară şi folclor*, V, nr. 1—2, 1956, capitolul *Literatura engleză*.

raporturi de transmisiune a unor influențe. Eminescu nu a deslușit numai sensurile tragice ale creației shakespeareane (cu toate că aluziile la aceste sensuri sînt cele mai frecvente [1]); el a descifrat și rezonanțele unui renascentism stenic, ca atunci cînd, traducînd liber o replică a lui Falstaff din *Henric IV*, Partea I, actul II, scena 4, numește acest personaj „nemuritorul Sir John, admirabilul Sir John Falstaff, cum îl descrie Shakespeare divinul" [2].

E foarte cunoscută strofa din *Împărat și proletar* în care e evocată fantoma regelui Lear :

Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,
Trecea, cu barba albă — pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată —
Moșneagul rege Lear. [3]

Dar aspectul cel mai semnificativ al raporturilor dintre Eminescu și Shakespeare îl constituie expresia emoționantă a admirației față de marele dramaturg, transformată în substanță a inspirației poetice. Două sînt poeziile în care Eminescu se declara admirator al lui Shakespeare, amîndouă datînd din 1876. Cea dintîi este *Cărțile*, postumă căreia Tudor Vianu i-a consacrat o admirabilă analiză ; cum a observat eruditul profesor, „poezia este în esența ei un madrigal, o improvizație spirituală spre lauda iubitei" [4]. Poetul mărturisește a avea „trei isvoară / din care toată mintea mi-o culeg" : cel dintîi e Shakespeare (căruia, de altfel, i se re-

[1] De pildă, într-un necrolog pentru Gambetta, poetul scrie : „Viața e o umbră călătoare, numai un comediant care un ceas strigă și gesticulează pe scenă, apoi nu se mai aude ; e un basmu povestit de un nerod, plin de furtună și sbucium și totuși neînsemnînd nimic" (*Timpul*, 22 dec. 1882), vezi Perpessicius, *op. cit.*, III, p. 84. Ceea ce, ca și tema poetică din *Mortua est*, duce gîndul la citata replică din *Macbeth*.

[2] Cf. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 751.

[3] Perpessicius, *op. cit.*, I, p. 63

[4] Tudor Vianu, *Eminescu și Shakespeare*, în *Studii de literatură universală și comparată*, p. 566.

zervă spaţiul cel mai larg în poem), al doilea e „un înţelept", cu care „problema morţii lumii o dezleg" (identificat, pe drept cuvînt, cu Schopenhauer), şi — în sfîrşit — al treilea e iubita. Neobişnuită asociere, în care femeia dragă e aşezată în acelaşi plan emoţional cu doi mari scriitori, fără ca poemul să se transforme într-o producţie livrescă. Menţionarea lui Shakespeare nu e un accident, nici un pretext ; poemul este, de fapt, o odă închinată poetului englez :

Shakespeare ! adesea te gîndesc cu jale,
Prieten blînd al sufletului meu ;
Izvorul plin al cînturilor tale
Îmi sare-n gînd şi le repet mereu.
Atît de crud eşti tu, ş-atît de moale,
Furtună-i azi şi linu-i glasul tău ;
Ca Dumnezeu te-arăţi în mii de feţe
Şi-nveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe.

De-aş fi trăit cînd tu trăiai, pe tine
Te-aş fi iubit atît — cît te iubesc ?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
— Destul că simt — tot ţie-ţi mulţumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învăţat ca lumea s-o citesc,
Greşind cu tine chiar, iubesc greşala :
S-aduc cu tine mi-este toată fala.

Cu tine, da... Căci eu am trei izvoară
Din care toată mintea mi-o culeg :
Cu-a ta zîmbire, dulce, lină, clară
A lumii visuri eu ca flori le leg ;
Mai am pe-un înţelept... cu-acela iară
Problema morţii lumii o dezleg ;
Şi-apoi mai am cu totul pentru mine
Un alt maestru care viu mă ţine...

Dar despre-acela, ah, nici vorbă nu e.
El e modest și totuși foarte mare.
Să tacă el, să doarmă ori să-mi spuie
La nebunii — tot înțelept îmi pare.
Și vezi, pe-acesta nu-l spun nimănuie.
Nici *el* nu vrea să-l știe orișicare,
Căci el vrea numai să-mi adoarmă-n brață
Și decît tine mult mai mult mă-nvață.[1]

Tudor Vianu socotea că admirația față de Shakespeare era o punte ce îi lega pe Goethe și Eminescu.[2] Shakespeare este „un prieten blînd al sufletului" lui Eminescu, tot așa cum fusese odinioară „prietenul" lui Goethe. În interpretarea personalității shakespeareane, Eminescu urmează, de fapt, tradiția romantică, descoperind surprinzătoarele contraste cuprinse în această operă vastă : glasul lui este „furtună" și e „lin", e „crud" și e „moale". Prin el, Eminescu învață „ce-un ev nu poate să te-nvețe", Shakespeare înseamnă, însă, nu numai un spor al facultății de a ști și a înțelege, ci și de a simți („Căci tot ce simt, de este rău sau bine, / — Destul că simt — tot ție-ți mulțumesc").

Interesant e că, în acest imn care debutează solemn și se încheie pe un ton șăgalnic, descoperim un sunet neașteptat care apropie versul eminescian de unul dintre sonetele incluse în actul IV, scena 3 a *Zadarnicelor chinuri ale dragostei*, comedie de factură eufuistică, abundînd în paradoxuri și în opoziții petrarchiste. „Greșind cu tine chiar, iubesc greșala" amintește de „Dac-am trădat prin tine, nu-i trădare", din sonetul citit de Longaville, personajul din comedia amintită. Firește, nu este obligatoriu ca un vers, judecat izolat, să aibă neapărat semnificația preluării unei sugestii dintr-un model

[1] În Perpessicius, *op. cit.*, IV, p. 239—240.
[2] *Eminescu și Shakespeare*, în *Studii de literatură universală și comparată*, p. 566—567.

anume ; e foarte posibil să fie o simplă coincidenţă. Deşi, în împrejurarea unei asemenea încorporări a sensurilor shakespeareane în opera lui Eminescu, nici sugestia directă nu este exclusă.

Celălalt poem care exprimă cultul eminescian faţă de Shakespeare este *Icoană şi privaz* :

> Da, da ! Să fiu ferice de-un zîmbet, de-un cuvînt,
> Căzi zîmbetul mai mult e ca viaţa-mi pe pămînt.
> Să simţi cum că natura îşi bate joc de noi :
> Ici-colo cîte-un geniu — şi preste tot gunoi.
> Şi eu simt acest farmec şi-n sufletu-mi admir
> Cum admira cu ochii cei mari odat' Shakespeare. [1]

Poemul cuprinde, risipită printre aluziile de ordin sentimental, o adevărată artă poetică eminesciană : „frumuseţea cea vrednică de Dante" e opusă „florilor stereotipe" ; „Homer şi alţi autori" au spus „mai bine" poveştile „liricii moderne" ; lumea poeziei („acea altă lume"), „frumoasă... cuprinde pămînt, océan, cer / în ochi la Calidasa, pe buza lui Omer". Dezbaterea raportului dintre universul realului şi cel al creaţiei îl aşază, deci, pe Shakespeare în centrul unei probleme estetice fundamentale. Poetul englez este, pentru Eminescu, modelul „geniului natural" (anticipînd, într-un fel, punctul de vedere al lui Caragiale care îl va discuta pe Shakespeare din aceeaşi perspectivă). Spontaneitatea creaţiei sale e pusă în opoziţie (precum, mai tîrziu, la J. M. Robertson) cu opera „rece, cerebrală" a modernilor. Shakespeare a plăsmuit, deci, o lume în care frumuseţea e mai presus de cea de la care a pornit însăşi opera lui, frumuseţea lumii reale.

Se desluşeşte aici, în complexitatea concepţiilor estetice ale lui Eminescu, o statornică admiraţie faţă de geniul shakespearean. Ea răspunde unei preocupări de a afla correspon-

[1] Perpessicius, *op. cit.*, IV, p. 287—288.

denţe durabile unor criterii de valoare. Pentru Eminescu Shakespeare a fost „cel mai mare poet“ [1] al lumii ; el este „un geniu măreţ“ care se naşte „odată la trei-patru mii de ani“. O consecinţă firească a acestei opinii este receptarea unor ecouri, cărora opera lui Eminescu le conferă o tonalitate proprie, impregnată categoric de propria-i personalitate. O simplă consemnare mecanică a corespondenţelor nu poate asigura nici un progres al cercetării. S-au semnalat, astfel, fără a fi însoţite întotdeauna de comentarii convingătoare, cîteva paralelisme (unele dintre ele, desigur, putînd fi puse pe seama reminiscenţelor unor întinse lecturi shakespeareane) care, însă, nu sporesc sensurile poeziei lui Eminescu. De pildă, s-a crezut că primul vers din ultima strofă a *Egipetului* („Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte“) ar aminti cîntecul lui Ariel din *Furtuna* (act I, scena 2) :

Tatăl tău e-n fund de mare,
Oasele îi sînt mărgean,
Ochii lui, mărgăritare.
Tot ce-n el e pămîntean,
Plătind valurilor vamă,
În scumpeturi se destramă,
Prohodescu-l, ceas de ceas,
(Refren din interior : Bing-bang)
Nimfele cu jalnic glas. [2]

E limpede că nu se poate vorbi de o influenţă directă, că versul eminescian, cu fantasticul lui grav, nu cuprinde semnificaţia de poveste cu zîne, de mitologie folclorică, prezentă în *Furtuna*. Motivul „oraşului“ sau al „templului scufundat“

[1] Articolul, *Romanele dramatizate*, în *Scrieri politice şi literare*, p. 359. Eminescu socoteşte că singurele infirmităţi care nu jignesc spiritul dramatic „sînt orbia şi nebunia“. „Amîndouă acestea le vedem reprezentate în tragediile celor vechi şi în operele celui mai mare poet : în *Regele Lear*, în *Hamlet* a lui Shakespeare.“

[2] În Shakespeare, *Opere*, XI, Bucureşti, 1963, p. 365 (trad. Leon Leviţchi).

era prea răspîndit pentru a îngădui neapărat o apropiere nemijlocită dintre cei doi poeţi. Cam acelaşi e şi sensul comparaţiei dintre monologul lui Mercutio în care se referă la zîna Mab şi finalul lui *Călin* şi chiar dintre postuma *Gemenii* şi unele elemente ale intrigii lui *Macbeth*. Cît priveşte exclamaţia (evident parodistică) din *Cugetările sărmanului Dionis*, „Un regat pentr-o ţigară", ea se integrează într-o altă ordine a paralelismelor dintre cele două creaţii.

Poate mai semnificativă e apropierea operei dramatice a lui Eminescu de aceea a lui Shakespeare, pe care poetul român o preţuia (cum se poate uşor înţelege) mai mult decît pe oricare dintre creaţiile shakespeareane. Perechea Bogdana-Sas din drama istorică *Bogdan-Dragoş*, de exemplu, aminteşte de cuplul Lady Macbeth-Macbeth [1]. „Mai mult decît atît, construcţia dramatică însăşi, structura poetică a replicilor, imagistica bogată şi largă trimit cu gîndul la marele elizabethan." [2]

Ceea ce e adevărat în multe cazuri. Iată, de exemplu, un monolog al lui Dragul care se apropie clar de rezonanţa unor replici ale lui Henric al VI-lea :

Uşor trecea odată Domniei Noastre vremea ;
Pe-a bucuriei pasuri ne număram noi anii ;
De zece luni acuma, de cînd cuprinşi de-o vrajă
Noi număram cu spaimă ce-ncet a noastre zile
Se strecur, de ne pare din ele — oricare — un an ;
Şi gura-ne-ncreţită uită de mult ce-i rîsul ;
Şi ochiul nostru nu e în stare să plătească
Priviri de mulţumire celor ce ne iubesc ;
În cap ei ne fugiră, uscîndu-se de vii,
Necredincioşi luminii, nopţii necredincioşi,

[1] Vezi şi Filimon Taniac, *Bogdan-Dragoş* în *Buletinul Mihai Eminescu*, 1932, p. 7—12, precum şi, de acelaşi autor, *Lady Macbeth, Bogdana şi Vidra*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, p. 21—30.

[2] Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 756.

În loc de-a vedea ziua făptuirile naturii,
Ei noaptea văd aevea ce visele durează.
Boieri ! coroana noastră ne-apasă ca un munte
Şi grea ne e hlamida şi trupul de pe noi,
Încît deopotrivă Domnia Mea e gata
Şi zvîrle pe-amîndouă, fugind în zarea vieţii,
Asemeni cu sirepul cel sălbatic ce-şi azvîrle
Şi şeaua şi presumnul, pierind în zarea zilei. [1]

Exprimîndu-şi dorinţa de a compune o tragedie pe motivul din *Alexandru Lăpuşneanu*, Eminescu va nota : „Din *Alecsandru Lăpuşneanu* s-ar putea face un *Macbeth* românesc cu întrebuinţarea, mai ales în ultimul act, a novelei lui Negruzz." [2] Nici personajul feminin, în *Mira*, nu-i întru totul străin de modelul Ofeliei shakespeareane.

Receptarea lui Shakespeare în opera lui Eminescu nu este, desigur, doar un fapt al istoriei noastre literare. Prin reevaluarea unor înţelesuri filozofice şi estetice ale creaţiei shakespeareane, ea reprezintă un moment al destinului universal al scriitorului englez.

[1] Mihail Eminescu, *Opere complete*, Iaşi, 1914, p. 277—278.
[2] Cf. G. Călinescu, *Eminescu — traducător al lui Shakespeare*, în *Adevărul literar şi artistic*, 10 iulie 1932.

VII

SHAKESPEARE ŞI DRAMA ISTORICĂ ROMÂNEASCĂ

Un punct de vedere cum e acela care susţine că „o mişcare de idei este purtătoare a unor semnificaţii doar în măsura în care transmite forme literare şi artistice, cu alte cuvinte, creează opere de artă“ [1], este, cu siguranţă, discutabil. El scoate din discuţie opera exegetică, foarte adesea mai importantă decît creaţia artistică însăşi. Nu se poate contesta că, în cazul unor creaţii artistice care aparţin aceluiaşi gen, influenţele şi paralelismele ies mai lesne în evidenţă, proiectîndu-se pe un fundal asemănător şi supunîndu-se unor exigenţe stilistice aproape identice. Ceea ce constituie avantajul unei comparaţii strict limitate la raporturile dintre operele de acelaşi gen este că ea oferă mai direct posibilitatea de a aprecia valoarea estetică, de a distinge originalitatea de pastişa abilă. Dar, în prezenţa unui model copleşitor, cum este creaţia shakespeareană, comentatorul operei receptoare de influenţe e ispitit să stabilească ierarhii de valori care nu-şi află întotdeauna justificarea.

Drama istorică românească nu ilustrează, decît în parte, ideologia unui romantism tîrziu. E adevărat că dramele lui Bolintineanu reflectau o concepţie romantică, însă — aşa cum

[1] Thelma M. Smith şi Ward L. Miner, *Transatlantic Migration*, Duke, 1955, p. 19.

o demonstrase Eminescu — mult prea îndatorată lui Shakespeare, astfel încît originalitatea pălea, copleșită de forța modelului.

Preocupările de istorie ale lui Hasdeu vor determina integrarea sugestiilor shakespeareane într-un sistem negreșit mai original. De altfel, el înțelegea însăși genurile literare dintr-un punct de vedere mult diferit de acela al teoriei romantice. Cărturarul român respingea, de pildă, surprinzător, romanul istoric, a cărui apologie o făcuse, doar cu cîteva decenii mai înainte, Alfred de Vigny. „Trecutul unui popor poate să învie numai într-o dramă istorică... Romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana unui Walter Scott ; ...drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului." [1] Iată-l, deci, pe autorul dramei *Răzvan și Vidra,* despre a cărei substanță romantică s-a vorbit nu o dată, respingînd criteriul fundamental al esteticii romantice : subiectivitatea. Hasdeu crede, însă, că actul reflectării artistice este mai profund (întrucît reflectă fenomenul în esența lui) decît simpla narație istorică, poziție adoptată și de Bariț [2]. „Din toți poeții cel mai prooroc fără îndoială este gigantul Shakespeare, carele știa mai puțin decît toți și prin urmare mai mult decît toți avea nevoie de a ghici la tot pasul [3]. Știința psihologică nu-și explică chiar astăzi anima numai cu atîta pătrundere, cîtă o aprofundase Shakespeare ; Kant și Hegel sînt pitici în alăturare. Niebuhr și Momsen în sfera istoriei, n-au fost în stare a zugrăvi mișcările revoluționare ale Romei antice cu aceea oribilă veritate de caracter

[1] Cf. I. C. Chițimia, capitolul *B. P. Hasdeu* în *Istoria literaturii române*, II, București, 1968, p. 693.
[2] Vezi M. Adrian, *op. cit.*, p. 31.
[3] Ideea că Shakespeare s-a putut apropia de adevăr (și, mai ales, de adevărul sufletului omenesc) pentru că era „un fiu al naturii" și nu „un copil al cărților" apăruse, cu cîteva decenii mai devreme, în critica lui Coleridge.

cu care le schiţase Shakespeare în *Coriolan* şi în *Iuliu Cezar.*"[1]

Concepţia despre raportul dintre istorie şi literatură e exprimată de Hasdeu în introducerea la drama *Răposatul postelnic*, publicată în 1862, în revista *Din Moldova.* Este mai presus de orice îndoială că textura acestei piese se leagă de aceea a nuvelei *Ursita,* împrejurare care depăşeşte simplul interes bibliografic, date fiind concepţiile scriitorului despre capacitatea de reflectare a faptului istoric pe care le au, fiecare în parte, teatrul şi povestirea. „Introducerea" mărturiseşte fără ezitare inspiraţia shakespeareană, pe care o compară implicit (cu mai bine de patruzeci de ani înaintea celebrului studiu al lui Lewis Campbell[2]) cu patosul sofoclian : „Să abordăm acum o altă văzută a scrierii mele. Ea este nu numai istorică, ci încă, şi mai cu seamă, tragică, artistică, poetică (poezia poate fi fără versuri, precum şi versurile pot fi fără poezie). Schimbaţi titlul, prefaceţi numenile persoanelor, strămutaţi acţiunea în America sau în Africa, modificînd cevaşi pasagiurile prea locale, şi totuşi efectul dramatic va rămînea neatins, deşi se va pierde caracterul naţional. Ba chiar lăsaţi tragedia cum ea este, fără cît traducînd-o într-o limbă străină ; şi dacă ea este o adevărată tragedie, dacă ea în adevăr răsfrînge patimile însuşite naturei omului (fie el moldovean sau fie brazilian), şi tot încă zic, ea va fi amirată orişiunde, precum englezul amiră scenele greceşti din Sofocle sau italianul scenele engleze din Shakespeare...

...Însă poate nescine a împăca aceşti doi genii atît de diferiţi ? Poate oare a fi ucenicul lui Shakespeare şi al lui Sofocle totodată ? Nimene n-a încercat-o pînă acum ; şi tocmai iată de ce nimene nici are cuvînt de a afirma cum că pasul ar fi neposibil... Profunda mea amiraţiune pentru

[1] Cf. M. Adrian, *op. cit.*, p. 31.
[2] *Tragic drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare,* Londra, 1904.

Sofocle nu mă împiedeca niciodată de a idolatriza pe Shakespeare.

Din Shakespeare am luat mulţimea şi caracteristica varietate a persoanelor dramei, ceea ce lipseşte tragediei grece, în care locul lor ocupă corul, personagiu colectiv imaginar şi nenatural.

Din Sofocle am luat simplicitatea intrigei, ce lipseşte tragediei moderne, în care evenîmîntul dramatic apare complicat prin mulţimea actelor ; mulţime zadarnică, momentele tragice din natură fiind scurte şi trecătoare.

Din Shakespeare am luat contrastul dintre sublim şi bufon, dintre plîns şi rîs — contrast care ne întîmpină la tot pasul în viaţa zilnică şi care lipseşte tragediei antice, posomorîte de la început pînă la sfîrşit.

Din Sofocle am luat patosul (...), arta de a trăda prin cuvinte suferinţele fizice şi morale, mişcările eroice cari vizitează cîteodată mormîntîminte inima omului — parte slabă în tragedia modernă.“ [1]

Concepţiile lui Hasdeu despre literatura istorică sînt, poate, unul dintre cele mai surprinzătoare momente ale evoluţiei gîndirii estetice româneşti. Cu o evidentă plăcere a verbului şi a argumentului, se mînuiau aici o sumă de teorii contradictorii (preluate din surse foarte deosebite), care combinate în chipul cel mai neaşteptat, duceau la concluzii paradoxale, argumentate, însă, logic. Celebra exclamaţie a lui Patin (pe care Sainte-Beuve o gusta atît) : „Homer ! Shakespeare ! genii la fel de mari, dar de naturi diferite, de la care coboară deopotrivă inspiraţia, puternică şi diversă“ [2], e interpretată cu dezinvoltură. Hasdeu îl înlocuieşte pe Homer cu Sofocle („Eschil şi Euripide fiind numai două nuanţe ale acestui geniu“) şi, în felul acesta, transformă textul comentatorului elinist pe care

[1] Cf. *Shakespeare şi opera lui, texte critice*, p. 464—465.
[2] *Études sur les tragiques grecs*, I, Paris, 1851, p. 164.

Sainte-Beuve îl numea „exemplu de gravă finețe clasicizantă“ într-un argument al comparației desfășurate în meandrele din frazele care-l urmează. Pentru ca, imediat după aceea, să i se adauge „teoria contrastelor“ a lui Chateaubriand, accentuîndu-se — în felul acesta — perspectiva romantică în exegeza shakespeareană.

Tragedia însăși, *Răposatul postelnic,* a cărei introducere pune în discuție idei atît de numeroase, amintește, însă, în linii foarte vagi de viziunea shakespeareană. Mai aproape (îndeosebi prin personajul feminin central care e un fel de Lady Macbeth sau de regină Margaret din *Henric al VI-lea*) se află, desigur, *Răzvan și Vidra.*

Eroina lui Hasdeu rîvnește, la fel de nestăpînit puterea, își îndeamnă cu aceeași asprime soțul șovăielnic (ea ar putea rosti, asemenea orgolioasei Lady Macbeth, învinuiri grele: „firea ta-i prea plină de laptele-omeneștii duioșii“); dar alcătuirea sa lăuntrică este, desigur, mai puțin complexă, iar rolul ei în declanșarea intrigii dramatice mai redus. Și, chiar dacă pe alocuri mai răsună unele ecouri shakespeareane (unele cuvinte ale răzeșului, îngrijorat de soarta Moldovei, amintesc comentariul grădinarului din *Richard al II-lea,* sub ochii căruia se desfășoară nenorocirea țării sfîșiate de lupte), implicațiile dramatice nu le egalează, totuși, pe acelea teoretice prin care Hasdeu marchează un moment plin de interes în istoria cunoașterii lui Shakespeare la noi.

Mult mai evidente sînt apropierile creației lui Delavrancea de modelul shakespearean.[1] Preocupările shakespeareane ale autorului *Viforului* sînt consecvente. La 3 ianuarie 1883, el îi scria Elenei Miller-Verghi: „Niciodată după Dumnezeu și Shakespeare, în astfel de moliciune, n-ai putea da oase și

[1] Semnalate de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Influențe shakespeariene în trilogia dramatică a lui Delavrancea,* în *Limbă și literatură,* nr. 6, 1962, p. 337—346.

carne, nervi, viață, pasiune și luptă, caracterelor izvodite de tine". [1] Peste zece ani, pe cînd era profesor suplinitor la Facultatea de litere din București, vorbind despre arta folclorică și demonstrîndu-i înălțimea de cugetare, el se va referi la condițiile specifice de creație ale poporului nostru : „Trubadurii noștri... n-au putut să-și rafineze poemele, dar ei sînt mai mari prin naivitate și energie, prin firesc și gingășie, prin humor și plasticitate... sînt inegali, dar cînd se ridică, se ridică la înălțimi la cari numai Homer, Dante și Shakespeare s-au ridicat". [2] Adeptul naturalismului evoca tocmai acele nume pe care romantismul le așezase „în strălucitul Pantheon al marii literaturi de totdeauna". După clasicistul Heliade, după Filimon, susținător al esteticii realiste, Delavrancea, naturalistul, lărgea semnificativ unghiul de cuprindere a unei creații pe care arta literară europeană o receptase mai ales prin mijlocirea romantismului.

Încă de la I. Trivale, exegeza operei lui Delavrancea a semnalat înrîurirea lui Shakespeare, relevînd — în același timp — originalitatea unor soluții dramatice ale scriitorului român. Criticul observa unele asemănări dintre detalii asupra cărora, însă, nu insista prea mult : de pildă, el menționa „semnele cerești de sinistru augur pe care Stavăr Jitnicerul le enumeră lui Drăgan, întocmai precum o fac de atîtea ori feluriți povestitori în dramele istorice ale marelui brit". [3] Adevărul e că asemănările nu se opresc aci ; ele apropie replici și procedee compoziționale. Cum atrage atenția însă Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „nu poate fi vorba de influențe shakespeareane întregi în paginile trilogiei" [4]. Intriga dramatică se constituie, în tripticul lui Delavrancea, pe temeiul consemnă-

[1] I. E. Torouțiu, *Studiu și documente literare*, V, p. 385.
[2] Cf. Emilia St. Milicescu, *Studiul introductiv* la seria de *Opere*. B. Șt. Delavrancea, I, București, 1965, p. LXIX.
[3] *Cronici despre dramele lui Delavrancea*, în *Cronici literare*, București, 1915, p. 14.
[4] *Op. cit.*, p. 338.

rilor cronicărești și al legendei populare și nu se poate urmări în nici un fel o imitare a acțiunii din vreo dramă istorică a scriitorului englez. Dar admirația dramaturgului român față de Shakespeare nu a putut să nu lase urme (unele mai adînci, altele abia lămurite) în propria operă.

Resortul dramatic al tragediei *Apus de soare*, de pildă, (mai curînd o epopee dramatică) îl constituie conspirația celor trei boieri : paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan, jitnicerul Stavăr. Conspirația lor e odioasă, ea e îndreptată împotriva celui care a fost „soarele Moldovei". Complotul din *Iuliu Cezar* e condus de trei conspiratori : Brutus, Cassius și Casca, dar — așa cum s-a relevat — conspirația lor urmărește salvarea republicii și ca atare fapta lor nu e lipsită de un sens eroic.

Se poate băga de seamă cît de frecvent este, în construcția dramatică a lui Shakespeare, nu atît procedeul cuplurilor antagonice, ca în teatrul romantic, ci triada, a cărei prezență face intriga mai complexă, cuprinzînd secțiuni mai ample și mai diverse din viață. Ciocnirea tragică Othello-Desdemona, de pildă, nu s-ar produce în lipsa lui Iago, personaj care, într-un fel, devine resortul întregii desfășurări a piesei. Hamlet și Ofelia (reprezentînd, de fapt, doar una dintre laturile conflictului dramatic) și-ar fi împlinit, fără îndoială, visul de fericire dacă nu ar fi intervenit intrigile lui Polonius [1]. Nici conflictul Antonio-Shylock n-ar fi căpătat un contur suficient de pregnant, dacă Shakespeare nu i-ar fi acordat Portiei un rol atît de însemnat în acțiune. În cazul ciocnirii surde dintre Macbeth și regele Duncan, rolul funestei Lady Macbeth e binecunoscut și îndelung comentat. Exemplele s-ar putea înmulți, bineînțeles. Funcția triadei dramatice nu poate fi ob-

[1] Bernard Grebanier (*The Heart of Hamlet*, New York, 1960), crede că deși „în pofida opiniei curente, Polonius e un om cu posibilități intelectuale reduse", printr-un „simplu efect de contrast, el contribuie într-o măsură importantă la declanșarea mecanismului complex al răzbunării hamletiene", răzbunare ce cuprinde, firește, și purtarea nedreaptă față de Ofelia.

servată numai în tragediile shakespeareane ; celor trei fiice ale lui Lear le corespund simetric, cei trei tineri îndrăgostiţi din *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. Conspiratorii din *Iuliu Cezar*, remarca Lily B. Campbell [1] (a cărei lucrare a prilejuit, de altfel, această meditaţie şi extinderea exemplului sugerat de ea la o categorie întreagă de personaje) sînt grupaţi şi ei într-o triadă.

Dar nu numai acest element, întrucîtva exterior, apropie cele două opere dramatice. Arhitectura lor se întemeiază pe o tehnică identică ; deznodămîntul nu e produs de aflarea conspiratorilor, care le sînt cunoscuţi spectatorilor încă din primul act, ci de zdrobirea lor (deşi rolul celor trei boieri din *Apus de soare* este incomparabil mai redus decît al adversarilor lui Cezar, în drama shakespeareană). Paharnicul Ulea este, dintre toţi duşmanii voinţei domneşti, cel mai odios, pentru că e mistuit de invidii şi de ambiţie. Un ambiţios care se simte copleşit de inferioritatea faţă de Cezar este şi Cassius, deşi — spre deosebire de Ulea — el nu urmăreşte scopuri meschine de parvenire. [2]

Cezar desluşeşte firea lui Cassius, ambiţia, spiritul său decis, şi-l roagă pe Antoniu să-l îndepărteze :

Doresc în preajmă numai oameni graşi,
Cu capul uns şi care noaptea dorm.
Privirile lui Cassius sînt flămînde.
E slab. Gîndeşte mult. Aşti oameni nu-mi plac. [3]

Tot privirile sînt cele care-l ajută pe Ştefan să intuiască firea conspiratorilor, gîndurile, calitatea lor morală, faptele pe care ar fi în stare să le săvîrşească. [4] În scena în care se

[1] *Shakespeare's Tragic Heroes*, Londra, 1961, p. 84.
[2] De altfel, şi în *Henric V* se înfăţişează tot un grup de trei conspiratori : Richard, conte de Cambridge, lordul Scroop de Masham şi cavalerul Thomas Grey.
[3] *Iuliu Cezar*, act. I, scena 2.
[4] Vezi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op, cit.*, p. 340.

pregătește campania în Pocuția, domnitorul, adresîndu-se viitorilor conspiratori, le spune : „Tustrei țineați ochii în pămînt, știind că mie nu-mi plac oamenii care se uită în jos. Frunțile sus...“ [1]

Fără îndoială, faptul că întîmplările de mai tîrziu sînt prorocite, în amîndouă dramele, de tulburătoare scene, nu dezvăluie vreo înrudire deosebită între ele ; ele pot fi regăsite, îndeajuns de frecvent, în dramele istorice de pretutindeni. Dar, ceea ce adaugă un spor de tragism în ambele opere, prevestind și sursele primejdiei, este faptul că aceste premonitii sînt deslușite de conspiratori înșiși. În *Apus de soare*, Stavăr povestește lui Drăgan despre fenomene neobișnuite, rău-prevestitoare :

„*Jitnicerul Stavăr:* Ai auzit c'ast'noapte o bufniță a țipat toată noaptea pe castel ?

Stolnicu Drăgan: Nu.

Jitnicerul Stavăr: Și azi dimineață o vacă din vitele domnești a sîngerat în șiștar, pe cînd o mulgea...

Stolnicul Drăgan: Ciudat !

Jitnicerul Stavăr: Luna s-a arătat c-un cearcăn roșu ; cîinii au lătrat ; o femeie a născut un copil cu picioarele de ied...

Stolnicul Drăgan: Urîte semne !

Jitnicerul Stavăr: Și-acum privește... *(Se uită pe fereastra din dreapta.)*

Stolnicul Drăgan: Acușica era senin, fără pic de nori, și d-odată se bolovăniră nori negri cum e catranul, că se-ntunecă ca noaptea... Și colo departe, de unde izvorăște Suceava, cerul e roșu parc-ar arde o cetate.

[1] *Apus de soare*, act. I, scena 7.

Jitnicerul Stavăr: Priveşte... Vezi tu, un nor... ca un balaur? Cu cap, cu gura căscată, cu aripile întinse... cum se repede să înghită p-un moşneag cu plete lungi... Vezi ?..."[1]

Bineînţeles, aproape toate aceste semne rele sînt cunoscute de Delavrancea din vechi tradiţii folclorice. Unele, însă, pot fi găsite şi la Shakespeare; Casca — şi el conspirator — îi povesteşte lui Cicero întîmplări nefireşti care se petrecuseră în noaptea de ajun:

O Cicero! Am mai văzut furtuni,
Cînd vînturi certăreţe frîng stejari,
Despică-n două trunchiuri. Am văzut
Semeaţa mare cum se umflă, fierbe,
Se zbate furioasă, parc-ar vrea
S-ajungă pîn' la norii ce-ameninţă.
Dar niciodată n-am umblat prin ploaie
De flăcări...
Un sclav, pe care din vedere-l ştii,
Ridică stînga-n sus şi ea se-aprinde
Arzînd ca douăzeci de torţe, totuşi
El n-a simţit nimic şi neatinsă
Rămase mîna lui...
Ieri s-a zărit, în piaţă, la amiază,
Ţipînd într-una cucuveaua nopţii.[2]

Fireşte, aceste semne ameninţătoare sînt desprinse din magia neagră medievală şi renascentistă, foarte diferite de cele ale folclorului românesc. Dar esenţială nu este această problemă, care interesează doar o eventuală discuţie a izvoarelor. Frecvenţa unor asemenea semne magice (în *Hamlet*, *Macbeth*,

[1] *Apus de soare*, act. III, scena 5.
[2] *Iuliu Cezar*, act. I, scena 3, în *Opere*, II, Bucureşti, 1955, p. 281-282 (trad. lui Tudor Vianu).

Regele Lear, Henric al VI-lea, Richard al III-lea) sugerează posibilitatea cunoaşterii de către Delavrancea şi a altor drame shakespeareane, în afara lui *Iuliu Cezar*. De pildă, replica rostită de Ştefan cînd aude, din gura Oanei, vestea punerii la cale a complotului, cuprinde posibile reminiscenţe shakespeareane : „Nici n-au treierat grîul din care să-mi fiarbă coliva şi mi-o şi împart“ [1]. Pentru Victor Eftimiu, aceste cuvinte sînt o amintire a replicii lui Hamlet : „Nici nu s-au răcit bine mîncările de la praznic şi le-au folosit la ospăţul de nuntă“ [2]. Relaţia nu pare absolut obligatorie ; cu atît mai puţin înclinăm să fim de acord cu Victor Eftimiu care crede că descoperă o reminiscenţă shakespeareană în imaginea femeii negre (asociată faimoasei *dark lady* din sonete !) care dă tîrcoale ameninţătoare castelului : sugestia din opera lui Delavrancea e, limpede, de factură fantastică.

Mai îndatorată modelului shakespearean este, desigur, *Viforul*. Zoe Dumitrescu-Buşulenga desluşeşte aci „o pală de nebunie care răstoarnă lucrurile din matca lor şi care seamănă cu vijelia la fel răsturnătoare a adevăratelor valori din *Regele Lear*“ [3]. Ispititoare, desigur, o asemenea comparaţie se realizează mai ales în termeni poetici. E adevărat că numeroase elemente ale intrigii dramatice din piesa lui Delavrancea se înfăţişează ca nişte pandante simetrice ale operei shakespeareane : „Un scelerat, Ştefăniţă, care reuneşte în el ticăloşia lui Edmund, bastardul lui Glocester, şi pe aceea a fetelor mai mari ale regelui Lear, dezleagă vînturile nebune care vor împinge la deznodămînt tragic piesa. Ca Edmund, Ştefăniţă vrea să alunge din faţa ochilor săi pe cei mai mari şi mai buni decît el, instaurînd domnia nedreptăţii şi a bunului plac ; ca Regan şi Goneril, pe lîngă crima comisă faţă de un părinte

[1] *Apus de soare*, act. II, scena 11.
[2] Vezi Victor Eftimiu, *Apus de soare*, în *Magia cuvintelor*, Bucureşti, 1942, p. 247.
[3] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 342.

sufletesc, și el se face vinovat de încălcarea credinței de soț prin dragoste nelegiuită. Viciile fundamentale care infestează atmosfera sînt aceleași în *Viforul* ca și în *Regele Lear*, suferințele celor buni sînt asemănătoare și dau un sumbru colorit dramei istorice, iar pedeapsa răilor va veni, de asemenea, inexorabilă. Astfel echivalența universului moral din *Viforul* cu cel din *Regele Lear* este vădită." [1]

Nu se poate omite, însă, faptul că toate crimele pe care le făptuiește nevrednicul vlăstar al Mușatinilor sînt ale unui monarh tiran care vrea, cu orice chip, să-și păstreze coroana; uciderea lui Cătălin nu înseamnă înlăturarea unui eventual pretendent la tron, pentru că fiul lui Arbore nu putea, potrivit obiceiurilor, să aspire la domnie. Edmund se manifestă asemeni „unui păianjen lacom de hrană" [2], pentru că vrea să rămînă unicul moștenitor al averii. Așa încît, Ștefăniță apare ca un amestec între personajul din *Regele Lear* și *Richard al III-lea*, regele care-i alungă sau îi ucide nu numai pe cei care i-ar putea sta în calea planurilor sale, ci și pe aceia care, prin însușirile lor, l-ar putea umbri. Pe Arbore, Ștefăniță se înverșunează să-l lovească, tocmai pentru că bătrînul aduce în preajma nevolnicului său tron amintirea gloriei de odinioară, din vremea marelui Ștefan. Tragedia lui Luca Arbore o amintește, desigur, pe aceea a lui Lear; dar — în același timp și, poate, într-o măsură mai convingătoare, date fiind mobilurile care determină crima — ea este și un îndepărtat ecou al nedreptei osînde care îl pierde pe Hastings.

Dar nenorocirea lui Hastings provine dintr-o cauză asemănătoare cu aceea a lui Arbore: amîndoi plătesc tragic greșeala de a se fi încrezut în neomenoșii lor suverani. Amîndoi s-au socotit datori să respecte jurămîntul de credință către monarh. Osîndit pe neașteptate cel despre care spusese:

[1] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *op. cit.*, p. 342.
[2] John F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, Londra, 1961, p. 138.

Nu cred ca să mai fie-n toată lumea
Un altul mai puţin ascuns ca el :
Ce are-n suflet îi citeşti pe faţă, [1]

Hastings îi prezice Angliei

o vreme
De spaimă plină, cum n-au mai văzut
Nici cele mai întunecate epoci. [2]

Ca o prevestire sună şi vorbele lui Arbore : „Voi închide ochii şi nu voi vedea durerile Moldovei“ [3].

Editorul operei lui Delavrancea, Emilia St. Milicescu, observa analogia dintre Ştefăniţă şi personajele care întruchipează nerecunoştinţa, în *Regele Lear,* în *Richard al III-lea,* dar şi, în clipa în care aşteaptă prăbuşirea lui Cătălin în prăpastie, cu Macbeth şi cu „încordarea paroxistică a lui... Macbeth... înainte şi după crimă“. Şi, la fel de întemeiată mi se pare apropierea dintre „nebunia inofensivă a Oanei“ şi aceea a Ofeliei. [4]

Apariţia lui Luca Arbore din actul al III-lea este aidoma celei a bătrînului Lear ; şi — de altminteri — însăşi drama lui are o cauză asemănătoare cu aceea a tatălui trădat de propriile-i fiice. Indicaţia scenică spune : „Luca Arbore, îmbrăcat în negru, cu faţa arsă, *cu capul gol şi părul în oarecare neorînduială* (s.n.)“ [5]. Pînă şi Ştefăniţă e impresionat de înfăţişarea lui şi-l întreabă : „Ce nu-ţi acoperi capul, Arbore ?“ Iar bătrînul portar al Sucevei răspunde : „Lasă, Măria Ta, să-l ude ploile, să-l viscolească zăpada şi să-l bată soarele, cum l-a bătut şi Dumnezeu“.

[1] *Richard al III-lea,* act. III, scena 4, în *Opere,* VII, Bucureşti, 1959, p. 113 (trad. de Florian Nicolau).
[2] *Idem,* p. 115.
[3] *Viforul,* act. I, scena 4.
[4] Emilia St. Milicescu, *Studiu introductiv* la *Opere,* B. Şt. Delavrancea, I, p. CVIII.
[5] *Viforul,* act. III, scena 5.

La fel, după durerea pricinuită de dovada nerecunoştinţei celor dragi, Lear porneşte cu capul gol prin furtună :

Îşi smulge părul alb, zbîrlit de vîntul
Ce biciuie cu fúrie văzduhul
Şi-ncearcă-n mica-i lume omenească
Mai îndîrjit să fie ca stihia.
În noaptea asta nici măcar ursoaica
Ce şi-a-nţărcat flămînzii pui nu iese
Din vizuină, la vînat ; nici lupii,
Nici leii nu-şi scot blana-n ploaia asta,
Chiar de-ar crăpa de foame. Numai el,
Cu capul gol, aleargă blestemînd.[1]

„Nu numai semnul durerii este acelaşi, dar şi lupta cu elementele este sugerată de replica lui Arbore.“ [2] Iar reproşurile făcute nerecunoştinţei Domnului de cel care a fost îndrumătorul său, sînt la fel de amare cu imputările tatălui regal izgonit, către fiicele sale. Dar încă şi mai neînduplecate sînt învinuirile pe care, înainte de moarte, vornicul Carabăţ le aruncă voievodului : „...ucigînd pe Arbore de două ori, o dată cînd ai ucis pe fiu-său, a doua oară cînd ai scornit vicleşugul cu cartea, o dată că ţi-a fost părinte cînd ai fost mic, a doua oară că ţi-a pus coroana pe cap, lăsîndu-ţi moştenirea strămoşilor tăi neclintită, lacom de slava cu care ar fi dorit să te vadă încununat“ [3]. Şi mai departe, dispreţul faţă de lipsa de omenie a lui Ştefăniţă devine mai profund : „Unde să fie mila ?... Rugina stă pe fier, scoarţa pe copaci, lumina-n soare, apa-n rîuri şi-n mări şi mila-n suflete ! Mila Măriei Tale unde-ar fi ? În suflet ?... Ai abur, n-ai suflet !“

În *Regele Lear*, Gloucester vorbeşte aproape la fel fiicei netrebnice, Regan, care şi-a alungat tatăl :

[1] *Regele Lear*, p. 90—91.
[2] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 343.
[3] *Viforul*, actul III, scena 7.

...Că n-aş fi putut răbda
Să văd cum gheara crudă i se-nfige
În bieţii ochi bătrîni, şi pe trufaşa
De soră-ta, cu colţii de mistreţ,
În trupul lui sfinţit cum şi-i împlîntă !

De-ar fi fost lupi să-ţi urle pe la porţi,
Pe vremi ca asta, tot ai fi strigat :
„Portarule, ia cheia şi deschide !"
Şi-o inimă de piatră se-ndura...[1]

E adevărat că Mogîrdici, care ar fi putut sugera pregnant apropierea de tipologia shakespeareană a nebunilor (şi, mai ales, de nebunul din *Lear*) nu capătă o partitură pe măsura posibilităţilor dramatice ale rolului şi că, în felul acesta, personajul lui Delavrancea — de posibilă inspiraţie shakespeareană — nu izbuteşte să atingă tensiunea de tragic buf a modelului.

Fără îndoială, reminiscenţele shakespeareane par încă şi mai numeroase dacă le înregistrăm în fragmente izolate ; o tiradă a lui Ştefăniţă care flutură în mînă aşa-zisa scrisoare a lui Arbore („O ! Aprinde-te soare şi luminează încă p-atît şi tot pe dinafară vei lumina, şi tot pe jumătate...") duce cu gîndul la cuvintele lui Kent în clipa cînd primeşte scrisoarea Cordeliei :

Coboară, glob ceresc, spre cestălalt,
La raza-ţi dulce să mai slovenesc
Acest răvaş.[2]

Bineînţeles, asemenea paralelisme nu sînt întotdeauna concludente ; dezvoltarea dramatică ulterioară a fiecăruia dintre aceste momente poate conduce la deznodăminte foarte deose-

[1] *Regele Lear*, act. III, scena 7, p. 118.
[2] *Idem*, act. II, scena 2, *op. cit.*, p. 72. Vezi şi Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 344.

bite. Alteori, scene întregi, episoade nu întru totul esențiale în construcția pieselor prezintă flagrante asemănări. Oana și-a pierdut judecata în clipa în care a aflat că soțul i-a fost ucis de Ștefăniță, omul care însemna pentru ea amintirea dragă a vremurilor de odinioară ; suferința Ofeliei e pricinuită de moartea tatălui ei, omorît de Hamlet, pe care ea îl iubea. În vorbele fără șir ale Oanei se amestecă numele lui Ștefan, al lui Cătălin, al lui Ștefăniță cel de altădată ; Ofelia vorbește despre tatăl ei și despre dragostea ei trecută. În scena 5 a actului IV, Ofelia se ivește împodobită „cu paie și flori“, și e privită cu durere de perechea regală, de Horatio și Laertes ; Oana intră „cu părul în dezordine și peste rochia neagră încinsă c-un curmei de tei“ [1] stîrnind mila domnitorului, a doamnei și a boierilor din sfat. Mai tîrziu, însă, Oana va căpăta înfățișarea unei Cassandre care amestecă frînturi de profeții înfricoșătoare.

S-a relevat, de asemeni, faptul că logofătul Trotușanu, înțeleptul sceptic care învățase cu Isocrat Candiotul, se aseamănă cu unii filozofi din opera shakespeareană, de la eufuistul Biron din *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, pînă la melancolicul Jack din *Cum vă place* și la magul Prospero din *Furtuna*. Și, fără îndoială, comparațiile s-ar putea înmulți. O atenție, totuși, specială i se cuvine lui Mogîrdici, așa cum se înfățișează el în *Luceafărul* : bufonul din *Viforul* a devenit acum un amestec de Falstaff și Pistol, fanfaron, lacom, bețiv, nu lipsit de un anume farmec. Dar „burduful pe două picioare“, „bețivul fudul“ cu nasul „roșu ca un ardei“ ajunge, pînă la urmă, oștean viteaz, așa cum cerea atmosfera generală a piesei. *Luceafărul* începe cu o scenă care se desfășoară pe meterezele cetății Suceava (precum prima scenă din *Hamlet*, pe terasa castelului Elsinor) ; patru ostași, Sandomir, Cremene, Corbea, Mogîrdici (asemenea lui Bernardo, Francisco, Mar-

[1] *Viforul*, act. III, scena 6.

cello şi Horatio) stau de vorbă despre cele ce se petrec în ţară. Noaptea e friguroasă, stelele strălucesc, cocoşii vestesc apropierea răsăritului, ca în drama lui Shakespeare.

Teatrul lui Delavrancea reprezintă, fără îndoială, punctul maximei apropieri a dramei istorice româneşti de modelul shakespearean. În acelaşi timp, însă, el demonstrează capacitatea acestei creaţii de a da un sunet propriu, specific, sugestiilor oferite de modelul renascentist englez : transpunerea în mediul românesc nu se realizează printr-o simplă adaptare a acţiunii şi a personajelor la împrejurările istorice concrete de la noi. Comportarea eroilor lui Delavrancea nu o imită întocmai pe aceea a eroilor shakespeareani ; o psihologie specifică, determinată de trăsăturile proprii ale unei spiritualităţi naţionale, face ca aceste personaje să-şi împlinească propriul destin dramatic.

Vlaicu Vodă al lui Alexandru Davila a fost suspectată cîndva a fi fost sustrasă din cartoanele lui Odobescu.[1] Nu numai că nu există vreo dovadă documentară a acestui fapt, dar nici comparaţiile stilistice nu îndreptăţesc o asemenea concluzie. Acţiunea dramatică a piesei nu aminteşte, e drept, vreo tragedie anume a lui Shakespeare. În orice caz, paralelele posibile sînt aproape neînsemnate. Dar, în unele împrejurări întemeiate pe situaţii asemănătoare, sunetul unor replici este, în mod normal, similar. Lecţia de abnegaţie pe care Vlaicu i-o dă nepotului său, Mircea, cuprinde, printre altele, şi un cutremurător tablou al ţării :

...Dar priveşte sînul bietei noastre de moşii,
Numără, de poţi, pe dînsul urmele de vrăjmăşii ;
Prin palaturi, prin colibe, jos, la şesuri, sus, la munte !

[1] Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 579.

Despicate de cu veacuri, rănile-i sînt încă crunte
Sabie şi foc, din vale, din deal, sabie şi foc !
Ani de groază şi de sînge, mulţi !... de linişte, deloc ! [1]

Tirada continuă pe acelaşi ton retoric din care, însă, nu e eliminat tragismul ; ea reprezintă, de fapt, o dezvoltare — în tradiţie romantică — a unei teme frecvente nu numai la Shakespeare, ci în întregul teatru cu tematică patriotică. În *Richard al II-lea*, de exemplu, bătrînul York exclamă, îndurerat, la un moment dat :

Vai, doamne sfinte ! ce noian de rele
Au năpădit pe biata noastră ţară. [2]

În aceeaşi dramă, un ucenic de grădinar prezintă (e drept, într-o manieră căreia îi lipseşte grandilocvenţa, aceasta însemnînd o caracteristică adăugată de romantici tiradei patriotice) un tablou la fel de sumbru al piesei :

De ce-am umbla să facem rînduire
La noi aci, cercînd a da o pildă,
Cînd doar grădina-ntreagă-a ţării noastre,
De mare-nconjurată, ca zăplaz,
De buruieni, sărmana-i cotropită,
Cînd florile-i se-năbuşă prin straturi,
Iar pomii de omidă-s plini ; prăpădul
Domneşte-n ea, şi bunele-i legume
Sînt roase, din adînc, de coropişniţi. [3]

Vlaicu însuşi e un fel de Richard al II-lea, principe înţelept care ştie să aştepte prilejul favorabil, să-şi stăpînească pornirile, pentru care vitejia nu reprezintă singura modalitate

[1] *Vlaicu Vodă*, act. II, scena. 2.
[2] *Richard II*, act. II, scena 2, în *Opere*, II, Bucureşti, 1955, p. 53 (trad. de Mihnea Gheorghiu).
[3] *Op. cit.*, act III, scena 4, p. 83.

de întărire a autorității regale. El e dominat de voința copleșitoare a doamnei Clara, al cărei portret e realizat într-un amestec de trăsături ce amintesc pe lady Percy din *Henric IV*, pe lady Macbeth (nici ea nu pregetă să făptuiască o crimă, învinuindu-și complicii de slăbiciune și de nepricepere) și pe Bolingbroke, tipul feudalului puternic, ambițios, inflexibil, perseverent, din *Richard II*.

Asemenea lui Richard care, în clipa supremei primejdii, amenințat de asasinii conduși de Exeter, își regăsește vlaga și mîndria și se repede într-o luptă inegală, Vlaicu își dă în vileag temperamentul aprig în clipa în care viața îi e primejduită :

Ucigașă ! Tu, cu junghiul încercași a mă lovi,
Eu, mă fac călău, de-i vorba neamul a mi-l izbăvi.

Anca nu e, neapărat, un amestec de Mirandă și de Julietă ; ea poate descinde din portretul oricărui personaj romantic feminin, de la regina din *Ruy Blas* pînă la Tatiana din *Evgheni Oneghin*, de pildă.

Tot prin filtru romantic este trecută acțiunea tragediei *Rienzi* a lui Bodnărescu, o piesă „versificată dificil, în care metoda de expunere este shakespeareană, cu vina unei desfășurări prea încete și stinse a conflictului“ [1]. Autorul se interesa încă din tinerețe de opera shakespeareană ; în 1868, aflat în Viena, îi scria lui Iacob Negruzzi, rugîndu-l să-i trimită un exemplar din proaspăta traducere a lui *Othello*, semnată de Carp. [2]

„Expunerea shakespeareană“, constînd în tendința de a comenta filozofic întîmplările dramei, se deslușește și în *Grigore Vodă Ghica* ; aici se încearcă și un portret întrucîtva

[1] George Călinescu, *op. cit.*, p. 370.
[2] Scrisoarea din 10.V.1868, în Torouțiu, *op. cit.*, II, p. 66.

în spiritul „cronicilor" lui Shakespeare. În fața morții, Domnitorul se poartă cu demnitatea unui Richard II (impresie estompată de lipsa de finisare a mijloacelor dramatice). Mai împlinită este *Lăpușneanu Vodă,* a cărei acțiune, inspirată, fără nici un fel de îndoială, din Negruzzi, are ambiția de a deveni mai dramatică, urmărind efecte de tensiune a replicilor. În convorbirea cu Moțoc, Lăpușneanu se poartă ca un fel de Hamlet față de Polonius :

Lăpușneanu: Ian șezi colea pe scaun.

Moțoc: Pe piatra de mormînt ?

Lăpușneanu: Mi s-a părut că-i scaun și am șezut pe dînsa.

Moțoc: Pe scaunul Moldovei știam că șede Vodă. *(Șede.)*

Lăpușneanu: Știai și ce-i sub dînsul ?

Moțoc: Covor cusut cu fir.

Lăpușneanu: Știi tu ce e sub tine ?

Moțoc: O peatră și mormînt.

Nebunia prefăcută a Anei o reeditează pe aceea a Ofeliei. Precum Oana, personajul lui Bodnărescu evocă un univers magic desprins din folclorul românesc :

Hîș..., pui de prepeliță și tu clonțate graur,
Tu ai un cap de șerpe, tu unul de balaur.
Na, ție-o veveriță ș-o coadă de șopîrlă,
De-ar fi aicea gangur, i-aș da și lui o sfîrlă.

„Capul de șerpe", „de balaur", „coada de șopîrlă" sînt elemente vrăjitorești care pot fi regăsite și în scenele de magie neagră din *Macbeth.* Impresia se accentuează în continuarea replicii Anei, în care și alternanța ritmurilor are, deopotrivă, ceva din descîntecele noastre populare și din sumbra oficiere demoniacă a vrăjitoarelor shakespeareane :

Racul are două cleşte
Şi au prins în ele-un peşte ;
Peştele a dat din coadă,
Cînd a vrut racul să-l roadă.
Racul zice : stăi, măi, ştiucă !
Ea : nu-s peşte, ci-s nălucă,
Liliac şi busuioc,
A pus lelea sara-n foc.
Ş-a strigat : haiduc, haiduc !
Dă la inimă buluc.
Ş-a zis una, ş-a zis nouă
Ş-a crăpat pămîntu-n două.
Ş-a sărit deodată, hop !
Tuflicuţă, dracul şchiop
Pe spinare cu un snop.
Ş-apoi, lele ! hop şi ţop,
După nuntă-i şi uncrop.

Mai complexă este problema ecourilor shakespeareane în dramaturgia romantică a lui Alecsandri. Nu credem că se poate vorbi de o înrîurire directă. De altminteri, poetul român a mărturisit o oarecare ezitare de a se apropia de teatrul shakespearean. În 1882, de pildă, cînd Ion Ghica îi trimetea o traducere a dramei *Romeo şi Julieta,* făcută de Dimitrie Ion Ghica, rugîndu-l s-o revadă, Alecsandri răspundea că nu se încumetă a se atinge „de cele sfinte“ [1]. Poate că era o formă diplomatică de refuz ; poate că, după momentul romantic al lui *Despot-Vodă,* pe care o scrisese în iarna 1878—1879, Alecsandri se pregătea să abordeze teme mai apropiate de factura clasicizantă, cele din *Fîntîna Blanduziei* (1884) şi *Ovidiu* (1886).

Oricum, *Despot-Vodă* demonstrează mai curînd un gust al compoziţiei romantice, cu spectaculoase antiteze şi lovi-

[1] Cf. Aristizza Romanescu, *30 de ani, Amintiri,* Bucureşti, 1904, p. 68.

turi de teatru, cu situații extreme și cu personaje pitorești.[1] Dacă se deslușesc unele îndepărtate ecouri shakespeareane, ele sînt preluate din dramaturgia hugoliană, așa cum au fost receptate de poetul francez. S-a vorbit despre o influență venită, mai degrabă, din piesa lui Hasdeu, *Răzvan și Vidra*[2] (deși Alecsandri o numea în deriziune *dramul*). Este adevărat că din drama lui Despot lipsesc patosul poetic, vîrtejul retoric din teatrul lui Hugo ; dar Alecsandri nu le opune meditația shakespeareană, ci o viziune mai pozitivă, conturînd (în tradiția dramei naționale românești) conflictul dintre ambiția domnitorului și vechile obiceiuri ale țării, clădite pe bun simț, pe măsură, în toate.

Din perspectiva credincioșilor păstrători ai tradiției, Despot este (ca și Clara din *Vlaicu-Vodă*, ca și Ștefăniță din *Viforul*) un scelerat. Deși nu făptuiește crime, păcatele sale sînt, în ochii țării, la fel de grele, ca acelea de care se făcea vinovat, în fața englezilor, Richard al III-lea. Comentatorii acestor păcate ale domnitorului sînt aici, mai ales, reprezentanții țărănimii și ei însuflețiți de același spirit al păstrării bunelor obiceiuri ale pămîntului. Iată o categorie tipologică pe care teatrul romantic aproape că nu o înfățișează. La Alecsandri ei se numesc, de pildă (cu un autentic geniu al onomasticii), Jumătate și Limbă-Dulce. Comentariul folosește, amănunt foarte interesant, o imagistică desprinsă din aceeași sferă metaforică pe care o propunea replica grădinarului din *Richard al II-lea* :

Pămîntul gras priește *spinoaselor urzici*...
Pe noi ne duce foamea la margine de groapă
Și din avutul nostru *lăcustele se-ndoapă*...

[1] Vezi și concluziile lui G. C. Nicolescu, în capitolul *Vasile Alecsandri* din *Istoria literaturii române*, II, 1968, p. 479.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 281.

Moţoc e, şi aici, tot un fel de Polonius, încurcat în propriile intrigi (de altminteri, trebuie să recunoaştem că aceasta e şi imaginea consfinţită de Negruzzi, răspunzînd tradiţiei cronicăreşti). Ciubăr e un amestec de bufon tragic şi de rege Lear, cu vestimentaţie în spirit romantic, tristă şi, în acelaşi timp, grotescă.

Doamna Clara călcase legea nescrisă a ţării, încercînd să introducă, pe furiş sau pe faţă, catolicismul ; idealul lui Despot era să facă din Moldova o ţară protestantă. E mai mult ca sigur că Alecsandri nu cunoştea *Henric al VIII-lea*, piesă de circulaţie mai restrînsă şi astăzi, cu atît mai puţin cunoscută cu un secol în urmă ; de altfel, din prudenţă şi din recunoştinţă faţă de protestanta Elizabeth, Shakespeare nu avea cum să condamne actul prin care tatăl ei schimbase religia oficială a ţării. Ceea ce, la dramaturgul englez, avea semnificaţia eliberării propriei patrii de tirania unei biserici străine, excesiv de preocupată de treburile lumeşti, devenea, la Davila şi la Alecsandri, primejdie a pierderii tradiţiei.

Jocul cu coroana (burlesc la Ciubăr, tragic la Prinţul Hal pe care tatăl său, aflat pe patul de moarte, îl crede îndemnat de o impioasă nerăbdare), coroana aruncată de Despot în ţărînă, sub privirile ce încep să se îmblînzească ale lui Tomşa şi ale boierilor, ar putea fi, desigur, şi procedeu pur romantic ; dar el amintea prea pregnant de scene precum aceea a coroanei ce se rostogoleşte de pe creştetul înfrîntului Richard al III-lea şi e găsită, simbolic, de Henric al VII-lea Tudor, sau e pierdută de întristatul Richard al II-lea, pentru a fi însuşită de atotputernicul Bolingbroke. Astfel încît nu e absolut obligatoriu să se creadă că, numindu-l pe poetul englez creator al unor lucruri „sfinte", de care nu se cuvine să te atingi, Alecsandri o făcea doar din raţiuni diplomatice, căutînd să evite colaborarea la o traducere ce nu-l interesa. Asemănări mai există, fără doar şi poate : micul Tomşa, fiul prigonitului boier, şi prizonier, are ceva din inocenţa semeaţă

a prințului de Wales, unul dintre copiii nefericiți ai lui Edward al IV-lea, sau a celuilalt prinț Edward, fiul lui Henric al VI-lea, victimă și el lui Richard al III-lea. Fără îndoială, pe ostatecul lui Despot nu-l pîndește aceeași soartă necruțătoare ; dar în glasul lui mîndru, care sună întrucîtva voievodal, se deslușește ceva din frumoasa cutezanță a principilor shakespeareani.

Poate că nici Carmina nu e numai un reflex mai sumbru al Vidrei lui Hasdeu ; poate că plutesc și unele îndepărtate amintiri ale semeței lady Grey, soția lui Edward al IV-lea, singura femeie care îndrăznește, urmărindu-și cu perseverență planurile, să se împotrivească ferocelui ei cumnat, Richard al III-lea. [1]

Uneori nemijlocite, alteori intermediate de teatrul romantic francez, reflexele shakespeareane nu lipsesc din drama națională românească. În structura cîte unui personaj, în desfășurarea intrigii dintr-o piesă sau alta, într-un crîmpei de replică, ele aduc în această răscruce de veacuri, mărturia unor permanențe umaniste ale creației „divinului brit", așa cum fuseseră înțelese de scriitorii români ai unei epoci în care s-au produs cîteva dintre operele de temelie ale dramaturgiei noastre.

[1] O adaptare scenică, în care erau contopite laolaltă cele trei părți ale lui *Henric al VI-lea* (lady Grey este unul din rolurile importante ale părții a treia a tragediei) s-a reprezentat, în mai multe rînduri, între 1865—1883, la *Théâtre du Drame*, la Paris (Vezi A. Ralli, *op. cit.*, II, p. 479), ceea ce face posibilă o întîlnire a lui Alecsandri în vreuna din călătoriile sale, cu tragedia shakespeareană.

VIII

LA RĂSPÎNTIA CELOR DOUĂ VEACURI

În ultimii ani ai secolului al XIX-lea, prestigiul creației lui Shakespeare se statornicise în cultura românească ; se vorbea despre dramaturgia shakespeareană ca despre un reper foarte cunoscut în istoria literaturii universale. Repertoriul teatrelor înscria tot mai des spectacole cu piese ale dramaturgului englez, în traduceri realizate cu însușiri literare superioare ; școala artistică românească afirmă stăruitor respectul față de rolurile shakespeareane. „De cînd am intrat în conservator — mărturisea Ion Brezeanu — am știut că, dacă nu voi fi în stare să joc un rol din teatrul lui Shakespeare, înseamnă că nu sînt decît un talent de mîna a doua.“ [1] Iar Ion Manolescu își amintea, în anii maturității sale artistice: „Toată generația noastră nu avea decît un vis : să joace, după un Hamlet, cel puțin pe Othello. Datoram acest ideal profesorului nostru, maestrului Nottara ; el a fost cel dintîi actor pe care l-am văzut într-un rol shakespearean. Și, deși după aceea, la Viena, la Berlin, la Paris, am avut prilejul să admirăm alți mari actori în roluri shakespeareane, dar nici unul nu a estompat covîrșitoarea impresie pe care ne-o provocase maestrul Nottara.“ [2]

[1] I. Brezeanu, *Amintiri, vinurile mele*, București, 1939, p. 61.
[2] C. R., *De vorbă cu maestrul Ion Manolescu*, în *Universul*, 10.VIII.1946, p. 2.

Această perioadă a culturii româneşti este marcată de o dezvoltare a criticii shakespeareane, care se manifesta nu numai cu prilejul cronicilor dramatice şi a discutării traducerilor din opera dramaturgului englez ; numele lui Shakespeare este invocat adesea în dezbaterile din ce în ce mai cuprinzătoare ale problemelor generale de literatură şi de cultură. Se petrecea şi la noi acel fenomen pe care F. E. Halliday îl semnala în cultura franceză şi germană : „Operele literare devin datornice, într-o mai mică măsură originalului shakespearean ; în schimb, comentatorii cultivaţi ai dramaturgiei sale sînt tot mai numeroşi. Ei depăşesc simplul stadiu al mirării fericite sau al spaimei de blestem pe care le simţeau cei vechi în faţa acestui miracol, amestec de furtună şi de cer senin, de monstruozităţi şi de cumpăniri drepte ; e un moment în care Shakespeare apare ca o prezenţă, ca o permanenţă a culturii.“ [1]

Fără îndoială, aşa cum observa Helmut Kuhn, „imitarea unei opere de artă reprezintă un stadiu primitiv de receptare a culturii ; comentarea ei demonstrează înţelegerea“ [2]. Şi, am adăuga noi, referirea la operă ca la un fapt întru totul cunoscut, eliminarea exclamaţiei şi a hiperbolei retorice, reprezintă încă un moment dintre cele mai semnificative în procesul de receptare a unei creaţii artistice.

Or, tocmai acesta e momentul pe care-l traversează, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, cultura românească. Maturizarea literaturii şi a artelor, configurarea unei şcoli interpretative capabile să tălmăcească, într-un stil tot mai specific, tot mai puţin îndatorat modelelor actoriceşti străine, opere de

[1] F. E. Halliday, *Shakespeare and His Critics*, London, 1949, p. 376—377.
[2] Helmut Kuhn, *Die Vollendung der Klassichen Kunst*, Berlin, 1931, p. 522.

valoare ale dramaturgiei naționale și universale [1], au determinat o înțelegere mai nuanțată a fenomenului literar universal și, implicit, a operei shakespeareane. Traducerile îi atrag tot mai mult pe scriitorii de seamă ai vremii ; momentul Eminescu dovedise această îmbogățire a sensurilor shakespeareane în cultura noastră. Bineînțeles, poetul *Luceafărului* este numai o pildă. Înainte chiar de preocupările shakespeareane ale lui Eminescu, în anii plini de amenințări de după 1848, cînd grupul lui Heliade, unul dintre principalii animatori ai introducerii lui Shakespeare în cultura românească, se risipise, generația mai tînără de intelectuali se îndrepta spre opera dramaturgului englez, îmbrățișînd-o dintr-o perspectivă mai nouă. În vremea studenției la Paris (între 1847—1852), Alexandru Odobescu a tradus *Romeo și Julieta, Hamlet* și *Othello* (tot așa cum tradusese și *Wilhelm Tell* al lui Schiller) : din nefericire, traducerile s-au pierdut și singura mărturie a existenței lor e o consemnare în carnetele tălmăcitorului [2].

La „Junimea“, admirația față de opera lui Shakespeare îi unea pe aproape toți membrii cenaclului. Unul dintre cei care au însuflețit, în chip hotărîtor, acest interes al intelectualilor junimiști, a fost P. P. Carp, om de solidă cultură engleză. El este, de altfel, precum se pare, autorul primei traduceri făcute direct din original a unei drame shakespeareane : *Macbeth, Tragedie în cinci acte*, apărută, la Iași în 1864. Patru ani mai tîrziu, în numărul din 1 mai 1868, *Convorbirile literare*, publica următorul „anunciu“ : „ A ieșit de sub tipar și se află de vînzare la biroul Tipografiei Societății Junimea din Iași, la librăria d-lor Socec & Comp., în București, pre-

[1] Criticul vienez H. Steitz scria cu prilejul turneului companiei Grigore Manolescu-Aristizza Romanescu : „E un stil de interpretare care nu seamănă cu nici unul din cîte am văzut pe scena de la Burgtheater ; e visător și plin de viață“. Cf. Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 176.

[2] Vezi Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, p. 573. Mai tîrziu, Vlahuță se va declara și el foarte mîndru că „l-a citit pe Shakespeare în limba franceză“ (vezi N. Petrașcu, *Biografia mea*, 1932, p. 162).

cum şi în cele mai multe librării, *Othello*, dramă în cinci acte de Shakespeare, tradusă de d-nul P. P. Carp."

Traducerea apăruse fragmentar, în *Convorbiri literare*, în iarna 1867-1868 : fuseseră publicate cîteva scene din actele I, III şi IV. Carp era, aşa o dovedeşte o scrisoare din 1871 a lui Iacob Negruzzi către Nicolae Xenopol, singurul ieşean care poseda un exemplar englezesc al operelor shakespeareane. [1] A. D. Xenopol încerca să-şi îmbogăţească primele cunoştinţe de limbă engleză, citind zilnic cîteva versuri din *Iuliu Cezar* al lui Shakespeare. [2] În cîţiva ani, el ajunsese să deosebească îndeajuns de limpede o bună traducere de una realizată cu excesiv respect al originalului. Recenzînd, în paginile *Convorbirilor*, traducerea lui *Hamlet* realizată de Adolf Stern [3], Xenopol putea să scrie cu dreptate, făcînd dovada unei temeinice cunoaşteri a textului shakespearean : „Traducerea în genere ne pare a fi fost făcută în mod mecanic, mai ales dacă observăm că d-sa traduce vers cu vers şi că arareori ideea engleză este exprimată în mai multe versuri decît în original." [4] Xenopol ştia să aprecieze (de multe ori, cu un gust sigur), calităţile unor traduceri shakespeareane. În 1868, vorbind despre tălmăcirile lui Carp, îi scria lui Negruzzi : „Sau mă înşel, sau traducerea lui *Othello* de D-nu Carp e incomparabil mai bună decît aceea a lui *Macbeth* tot de d-nia lui, cel puţin partea cît am cetit prezintă părţi minunate." [5] Alteori, el sesizează în unele opere dramatice româneşti asemănări cu modelul shakespearean, ceea ce dovedeşte că textul lui Shakespeare îi era prezent în minte şi îi

[1] Vezi I. E. Torouţiu, *op. cit.*, III, p. 419—420.

[2] Vezi scrisoarea din 5 febr. 1871 către Iacob Negruzzi, în Torouţiu, *op. cit.*, II, p. 102.

[3] Şi a cărei publicare (vezi scrisoarea către I. Negruzzi din 24 nov. 1875), Maiorescu o recomandase zadarnic (revenea şi într-o scrisoare din 23 nov. 1876).

[4] *Convorbiri literare*, XI, 1877, p. 276 (cf. P. Grimm, *Dacoromania*, III, 1924, p. 332).

[5] Cf. I. E. Torouţiu, *op. cit.*, II, p. 16.

îngăduia să facă unele asociaţii exacte. Abstracţie făcînd de tonul întru totul prea favorabil dramei româneşti la care se referă (*Grigore Vodă Ghica* a lui Bodnărescu), paralela cu *Othello* este foarte exactă : „Sînt scene lirice de o frumuseţe rară, cum e scena din grădină între Elena şi cameriera ei, care însă cam aminteşte influenţa scenei dintre Desdemona şi cameriera ei (am uitat cum o cheamă) din *Othello.*" [1]

Pentru Xenopol, Shakespeare însemna înnoirea renascentistă a spiritului ; o spune într-o scrisoare către Negruzzi din 23 februarie 1870 : „Probele cele mai evidente sînt că *studiul* Antichităţii a lipsit cu totul în Evul Mediu, că el a început *deodată* în secolul al XII-lea, sub trei forme, mai cu samă filozofia scolastică, jurisprudenţa, filozofia (sub care însă se cuprind şi celelalte două în sens mai larg). O dată ce avîntul era dat spiritului european, merse se-nţelege mai departe. Se iscară Guttenberg (sic !), Copernicus, Galileu, Shakespeare, Luther etc., etc., toţi independenţi de Antichitate, dară nu de mişcarea spiritului produsă de atingerea cu spiritul antic." [2]

Shakespeare, continuator al umanismului antic, era o idee care începuse a se răspîndi în epocă. Poate că Xenopol citise studiul lui Flathe, *Shakespeare in seiner Wirklichkeit*, apărut în 1863, sau prefeţele lui Montegut la traducerile sale, încă şi mai răspîndite, publicate între 1868—1873 ? Diferit de punctul său de vedere este cel exprimat de Iacob Negruzzi într-o scrisoare datată 28 dec. 1868/9 ian. 1869 : „Cîtă vreme Europa nu şi-a prea bătut capul de Antichitate, a propăşit mai grabnic şi mai temeinic decît în urmă. *In statu* — prin ideea egalităţii, abolirea sclaviei, recunoaşterea individualităţii în faţă cu statul ; în arte, prin întrecerea antichităţii cu lucrările sale neatîrnate (stilul gotic în arhitec-

[1] Cf. I. E. Torouţiu, *op. cit.*, II, p. 55.
[2] *Idem*, II, p. 65—66.

tură, pictura italiană, drama lui Shakespeare, muzica, afară de pictură care a dispărut." [1]

Se poate observa că, deopotrivă pentru Xenopol și pentru Negruzzi, Shakespeare este singurul scriitor care întrupa spiritul Renașterii. Dar, viziunea de istoric a lui Xenopol dădea acestui spirit înțelesul unei continuități a geniului uman, în vreme ce, la Negruzzi, ideea de progres era legată de aceea a negării formelor anterioare (lăsînd la o parte unele detalii secundare, de pildă, acela că Negruzzi, referindu-se la dispariția operelor antice de pictură, se gîndea numai la arta greacă, interpretare îndeajuns de curentă vreme de mai multe decenii, după apariția lucrărilor lui Burckhardt, cînd arta etruscă și romană erau puțin cunoscute).

Nu întotdeauna, însă, opera lui Shakespeare a fost întîmpinată, în cercul ieșean, cu această înțelegere cuprinzătoare a sensurilor ei istorice și estetice. Uneori (sub înrîurirea, poate, a unor critici de formație voltairiană) i se reproșa „lipsa de unitate" a unor scene. Dar, chiar și în aceste cazuri, scriitorul englez era socotit a reprezenta o artă umanistă (în sensul larg al cuvîntului). Nicolae Xenopol, care formula rezerve privitoare la teatrul shakespearean (și al cărui glas sună îndeajuns de stingher printre ale celorlalți junimiști), scria la 8 aprilie 1878 : „Nu trebuie de uitat că Goethe este șeful școalei realiste (sic !) și că Shakespeare va rămîne întotdeauna ca un model de teatru natural și care ține cont de adevărata natură omenească... Din punctul de vedere al criticei moderne și pentru dînsul multe scene sînt condamnabile. *Romeo și Julieta* în întregime." [2] Dincolo de aceste obiecții, care se prezintă anacronic într-o epocă de recunoaștere unanimă a spiritului shakespearean novator, se poate remarca faptul că identificarea teatrului lui Shakespeare cu „naturalul", în în-

[1] Cf. I. E. Torouțiu, *op. cit.*, III, p. 394.
[2] *Idem*, p. 56.

țelesul său de fidelitate față de adevărul psihologic, începe să se contureze acum, în ultimul pătrar al veacului, cu tot mai multă precizie.

Dar cei mai mulți junimiști îl interpretează încă pe Shakespeare din perspectivă romantică. Cei care trecuseră în anii aceia prin Paris asistaseră la eșecul teatrului hugolian și la reinstaurarea spiritului clasic, printr-un repertoriu căruia prezența marei Rachel îi dăruia o strălucire nouă. Unii dintre ei resimțeau acest fenomen de reechilibrare a culturii occidentale (la care, însă, contribuia nu numai această re-evaluare a formelor clasice, ci și inserția pozitivistă) cu o conștiință dramatică, de parcă s-ar fi aflat în fața unei răsturnări a valorilor. George Panu, de pildă, îi scria lui Iacob Negruzzi: „...Clericalii și literații își dau mîna și se înțeleg minunat căci dacă Bossuet și Fénelon îi încă la ordinea zilei și servește de sujet de disertația zilnică, cum voiești ca Papa să dezaprobe această direcție? Cînd Racine îi totul și Shakespeare nimic, cînd veacul al 18-lea e condamnat și al 17-lea ridicat în înaltul cerului, este așa de înțeles ce fel de spirit însuflețește toată această mișcare și cam ce poate cineva vîrîndu-se în ea." [1] Ideile sînt înșiruite aci într-un bizar amestec de respect față de secolul luminilor, de aversiune față de clasicism (din care, totuși, literatura veacului lui Voltaire descinde într-o bună măsură) și de anti-clericalism, Panu crezînd că poate descoperi o reacție catolică (în întoarcerea la estetica și morala lui Bossuet și a lui Fénelon) împotriva formelor renascentiste, reprezentate, simptomatic, și aici tot de opera lui Shakespeare. Poziția lui Panu, precum se vede, foarte eclectică, nu invocă direct romantismul în sprijinul ideilor sale (ba, dimpotrivă, elogiază raționalismul din secolul al XVIII-lea pe care, însă, îl opune ofensivei clasicizante); dar, protes-

[1] Scrisoare din 1 dec. 1876, cf. I. E. Torouțiu, *op. cit.*, I, p. 158—159.

tînd, de fapt, împotriva formelor clasiciste, el abordează, implicit, idei ale esteticii romantice.

Altă dată, combătîndu-i pe Vîrgolici și pe Naum, reprezentanți ai înclinațiilor clasiciste din grupul junimist, Panu va regreta tocmai „lipsa și îndepărtarea de pe scenele franceze a dramelor lui Shakespeare“ [1]. Semnificativ este, însă, că nici junimiștii clasicizanți nu îl contestau pe Shakespeare : Anton Naum, de pildă, va înscrie drept motto la un poem al său, *Mînie*, cîteva cuvinte luate dintr-o traducere franceză a dramaturgului al cărui nume îl ortografiază bizar : *Schakespeare*. Alteori, dramaturgul englez e invocat tocmai în sprijinul unei idei opuse tulburării romantice ; Duiliu Zamfirescu caută o pildă de seninătate supremă : „Cît ești de sus și de senin, Shakespeare, cu simplitatea vieții tale !“ [2] Surprinzătoare identificare a dramaturgului cu spiritul „clasic“ ; dar dacă observăm că Shakespeare e pus, aici, în antiteză cu George Sand, cu doamna de Staël sau cu Juliette Adam, e mai ușor să înțelegem rațiunea pentru care Duiliu Zamfirescu credea că poate recunoaște imaginea unui Shakespeare „simplu și senin“.

Fără să constituie dovada vreunei preocupări exegetice, referirile la Shakespeare ale lui Titu Maiorescu sînt totuși, foarte semnificative. Criticul fusese în tinerețe un admirator al „marelui Will“ : printre cele 50 de piese pe care, între 1851 și sfîrșitul lui 1855, le văzuse la teatrele vieneze (și le menționa într-o înșiruire foarte minuțioasă, însoțindu-le de note : „bine“, „foarte bine“, „excelent“), dramele lui Shakespeare ocupau un loc foarte important [3]. Nu mult după aceea, el se va socoti îndreptățit să se considere un bun cunoscător al operei shakespeareane : „Îl cunosc pe

[1] Scrisoare din 2 ian. 1876, cf. *op. cit.*, I, p. 163.
[2] Scrisoare din 18 sept. 1888, către N. Petrașcu, cf. I. E. Torouțiu, *op. cit.*, VI, p. 130.
[3] Vezi Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, București, 1940, I, p. 33.

Shakespeare mai tot acum ; mă apuc apoi de Goethe“ [1]. Metodic, autorii sînt studiaţi pe rînd ; de aceea, de prin 1857, însemnările lui Maiorescu nu-l vor mai menţiona decît arare pe Shakespeare printre preocupările constante de studiu ale criticului. În schimb, el va apare ca termen de referinţă în operele lui teoretice ; chiar în primul său studiu de critică literară, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, numele lui Shakespeare e pomenit în cîteva pasaje nu lipsite de importanţă pentru dezvoltarea ideilor estetice maioresciene. Criticul observă (precum, odinioară, Hegel) că spre deosebire de artele realizate într-un material concret (pictura, sculptura, arhitectura), poezia se realizează prin cuvinte şi, în consecinţă, materialul poetului nu e în lumea dinafară, ci în conştiinţa cititorului şi constă în imaginile trezite de cuvintele poetice. Pentru a exista, prima condiţie a poeziei e „să deştepte prin cuvinte imagini sensibile“ în fantezia ascultătorului. Pe cînd cuvintele prozaice dau numai noţiuni abstracte, dematerializate, valabile pentru adevăr şi ştiinţă, cuvintele poetice trebuie să trezească imagini sensibile, lucru cu atît mai greu şi mai necesar cu cît cuvintele se dematerializează cu timpul, aşa că poetul e silit să le redea vigoarea pierdută, prin anumite procedee. [2]

Aşa cum prea bine se ştie, poetica lui Maiorescu socotea că aceste procedee sînt : alegerea cuvîntului „celui mai puţin abstract“, epitetul ornant, personificarea, comparaţia. Se cuvine să se observe că, excepţie făcînd autorii antici şi, bineînţeles, scriitorii români care constituiau obiectul cercetării, Shakespeare e cel al cărui nume este mai adesea invocat printre exemplele maioresciene. El e cel care „se fereşte de cuvinte abstracte sau le însoţeşte cu o imagine sensibilă“ [3] ; tot la el se

[1] Titu Maiorescu, *Insemnări zilnice*, Bucureşti, I (1855—1880), 1937, p. 58 (7 ianuarie 1857).
[2] Vezi şi Eugen Lovinescu, *op. cit.*, I, p. 208.
[3] Titu Maiorescu, *Critice*, I, Bucureşti, 1915, p. 121 şi urm.

poate urmări (ca şi la Horaţiu, Homer, Bolintineanu, Sofocle, citaţi în acelaşi context) cum se realizează personificarea. Şi, drept pildă, sînt alese cîteva versuri din *Macbeth*[1] :

Grozavul omor
Ce santinela sa, lupul, l-a trezit
Urlîndu-i ora nopţii, păşeşte stafios.

Se ştie cît de violent a fost atacul lui Aron Densuşianu care l-a învinuit pe Maiorescu, de a-l fi plagiat pe Vischer. Implicaţiile estetice ale afirmaţiilor din *Poezia română* sînt prea numeroase şi prea complexe, pentru a fi analizate în aceste pagini. Se poate remarca, însă, că argumentele pentru care se socoteşte că poezia română s-ar fi aflat într-o deplorabilă stare de lucruri sînt inexact folosite.[2] A dezvolta o argumentaţie împotriva incorporării politicului în sfera esteticului în nişte pagini în care figurează numele unui scriitor atît de atent la implicaţiile morale şi sociale ale sferei sale ; a polemiza cu poezia „ideilor", omiţînd că Shakespeare este nu numai un poet al pasiunilor şi că mai mult decît atîta, el se dovedeşte în permanenţă preocupat de destinul propriei patrii, iată unele ciudate inconsecvenţe ale lui Maiorescu.

Nu am fi amintit de articolele lui Densusianu[3], dacă ele nu ar fi indicat sursa unor sugestii care-l privesc pe Shakespeare. Aceasta mai mult decît acele idei estetice asupra cărora avea dreptate să atragă atenţia Lovinescu că, de fapt, constituiau „un bun comun al timpului"[4]. Ca şi exemplele din Homer, ca şi acelea din Sofocle, versurile din *Macbeth* pot fi regăsite în opera fundamentală a esteticianului german, atît

[1] În traducerea lui P. P. Carp.
[2] Vezi Z. Ornea, *Junimismul*, Bucureşti, 1966, p. 146.
[3] A. Densusianu, *Critica unei critice*, în foiletonul *Federaţiunei* din Pesta, I, nr. 82 din 30 mai/11 iunie 1868 ; II, nr. 83 din 2/14 iunie ; III, nr. 85 din 6/18 iunie ; nr. 87 din 9/21 iunie. Retipărite în *Cercetări literare*, Iaşi, 1887.
[4] E. Lovinescu, *op. cit.*, I, p. 215.

de bine cunoscută profesorului de filozofie de la Iaşi : „Este caracteristic la metonimie că ea nu urmează numai legile individualizării, punînd particularul în loc de general... ci din contra ea pune generalul, abstractul în locul specialului, particularului, concretului... Aceasta nu e, de altfel, decît o prescurtare logică, ce se întîmplă în toate limbile, chiar şi în proza de toate zilele... Acest procedeu nu se realizează numai pentru că poetul pune abstractul acolo unde proza nu l-ar fi pus, de pildă cînd Macbeth spune, înainte de a-l omorî pe Duncan, *«acum merge omorul la lucrul lui»*, pentru că aici... poetul însufleţeşte abstractul. Cu o putere originală se înfăptuieşte aceasta prin epitet şi verb, împreună cu celelalte dezvoltări şi adăugiri, cum, de exemplu, strigă Macduff al lui Shakespeare : «cumplitul omor deşteptat de lup, sentinela sa, care, urlînd, îi dă semnalul, se scoală, şi se duce ca o stafie la ţinta lui».“ [1]

Tot de la Vischer provine şi ideea că poezia poate şi este îndreptăţită să „se ocupe şi cu lucruri abstracte“, fără ca — prin aceasta — limbajul ei să se confunde cu acela al ştiinţei. „...Aceste puteri morale pot să-şi arate avuţia şi adîncimea lor, exprimînd adevăruri universale, sentinţe pline de înţelepciune, precum un caracter rău îşi exprimă voinţa prin minciuni şi contraziceri. Ba toate aceste sînt tocmai necesare, cînd arta, prin mijlocirea limbii înfăţişează viaţa în toate formele în care ea se descoperă ; şi nu trebuie să uităm că artele plastice sînt lipsite de această prerogativă, fiindcă ele nu pot înfăţişa viaţa în tot modul ei de a fi. Astfel, opere poetice cuprinzătoare, în care poetul poate să împletească cugetări în formă abstractă fără să vatăme obiectivitatea şi întruparea estetică, devin tezaure de adînci adevăruri.

[1] Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen,* III, Stuttgart, 1857, p. 1 223—1 224, cf. A. Densuşianu, *op. cit.*

Operele lui Shakespeare și ale lui Goethe sînt pline de sarea înțelepciunii (s.n.)." [1]

Și de data aceasta, deci, Shakespeare este citat ca o excepție față de regulile îndeajuns de puțin flexibile, stabilite de esteticile normative (pentru că, la urma urmelor, eliminînd din cîmpul poeziei anumite specii și atitudini lirice și recomandînd pe altele, preceptele lui Vischer se înscriau printre cele ale unui asemenea fel de estetică). Imaginea lui Shakespeare, depășind epocile și curentele, silind exigențele prea rigide ale esteticilor formale să se mlădieze, obligînd la o lărgire corespunzătoare a orizontului unor teorii mult prea îndatorate determinărilor interioare ale operei, această imagine mereu surprinzătoare, capătă un contur din ce în ce mai precis. Cînd se ignorează acest adevăr (și, în cazul lui Maiorescu, care se declara el însuși un cunoscător al operei shakespeareane, această ignorare nu poate fi decît cu bună știință) se obțin caracterizări întru totul discutabile. „Tot ce este produs al reflecției exclusive, politica, morala, teoriile științifice etc. — scria criticul Junimii într-o pagină celebră — nu intră în sfera poeziei și orice încercare pentru aceasta a fost o eroare... Să nu uităm că în poeții cei mari, a căror chemare poetică era mai presus de orice contestare, în Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, nu se află nici un vers de politică sau de teorii serioase asupra științelor." [2]

La Vischer, Shakespeare și Goethe erau excepții, creatori ai unor opere „pline de sarea înțelepciunii" ; la Maiorescu, ei devin, dimpotrivă, exemple menite să susțină teoria că marea poezie este străină de orice tendință, că ea nu cuprinde nici un fel de preocupări de ordin extra-estetic. Dar, și într-un caz, și în celălalt, autorul lui *Hamlet* este invocat pentru

[1] Fr. Th. Vischer, *op. cit.*, III, p. 1186. Vezi și Eugen Lovinescu, *op. cit.*, I, p. 220—221.
[2] Titu Maiorescu, *Critice*, I, p. 68.

a întări argumentele teoretice ale unui sistem estetic. Şi împrejurarea se cuvine, fără îndoială, relevată.

Versurile din *Hamlet* păreau a-i fi la îndemînă lui Maiorescu, care le folosea în graiul de toate zilele.[1] Într-o scrisoare adresată lui Simion Mehedinţi, în primăvara lui 1895, mărturisindu-şi preţuirea faţă de tînărul cărturar şi dojenindu-l pentru prea numeroasele probleme pe care şi le făcea în relaţiile obişnuite cu oamenii, îi cita, recomandîndu-i „să-şi ocrotească energia de aceste chinuri absurde", două versuri din traducerea Schlegel-Tieck a dramelor shakespeareane: „Der angeborenen Farbe der Entschliessung / Wird des Gedankes Blässe angekränkelt"[2]

Nu se poate contesta că prestigiul Junimii a contribuit şi el la lărgirea cîmpului de circulaţie a lui Shakespeare în cultura românească. Dar, fireşte, preocupările shakespeareane ale junimiştilor chiar fără să se organizeze într-un sistem critic unitar, reprezintă o etapă a procesului care avea să ducă, în cele din urmă, la asimilarea tot mai nuanţată a acestei creaţii complexe.

Interpretările critice ale intelectualilor grupaţi în jurul revistelor marxiste şi, mai ales, viziunea lui Gherea sînt mai nuanţate, în cazul referirilor la Shakespeare, decît alte intervenţii ale lor în polemicile literare ale epocii. Înţelegînd caracterul *mediat* al fenomenului literar, relaţiile complexe ale creaţiei cu mediul social care o produce, Gherea răspundea, în faimosul studiu polemic *D. Panu asupra criticei şi litera-*

[1] Maiorescu vizitase castelul de la Helsingör, în vara lui 1890; el îi va trimite de acolo lui Iacob Negruzzi o carte poştală (vezi Torouţiu, *op. cit.*, I, p. 22).

[2] *Hamlet*, act. III, scena 1. Vezi Torouţiu, *op. cit.*, IX, p. 253—254. Traducerea versurilor: „Şi-astfel al hotărîrii proaspăt chip / Se gălbejeşte-n umbra cugetării" (trad. Leon Leviţchi şi Dan Duţescu, *Opere*, 1964, p. 713).

turii [1], nu numai constatărilor mizantropice ale preopinentului său (care schița un tablou întunecat al literelor române la acel sfîrșit de secol), dar și unor interpretări forțate din cîteva articole critice publicate, în aceeași vreme, de Raicu Ionescu-Rion [2], și în care fenomenul literar era prea direct legat de cel social.

Pentru Gherea, această relație se înfățișează într-un chip mult mai complex : „...curentele și epocile literare atîrnă negreșit de restul vieții sociale a unei epoci ; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale e întovărășită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întîmpla și contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă, decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară. Astfel Englitera de azi e atît de superioară Engliterei din timpul Elisabetei, cît sîntem noi acum superiori centrului Africei ; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Shakespeare, desigur nu e inferioară literaturii de azi." [3]

Cu mult bun-simț, Gherea atrăgea atenția asupra exagerării cuprinse în îndemnul lui Panu, îndemn adresat poeților de „a imita pe predecesori". Discutînd, de fapt, relația între tradiție și inovație, Gherea sugera distincția (pe care, mai apoi, cu instrumente mai fine, avea s-o opereze critica modernă) între *pastișă* și *continuare* a unei modalități estetice.

Apărînd drama lui Caragiale, *Năpasta*, de învinuirea de lipsă de originalitate și de „lipsă de moralitate", Gherea invoca argumente puse la îndemînă de dramele shakespeareane. [4] Răspunzîndu-le unor eventuali critici care ar fi reproșat lipsa de autenticitate a sentimentelor țăranilor din drama lui Ca-

[1] În *Studii critice*, III, București, 1925, p. 121—191. Studiul a apărut mai întîi în *Lumea nouă*, nr. 549, 12 iunie 1896 ; 550, 13 iunie ; 551, 14 iunie ; 552, 15 iunie ; 553, 16 iunie 1896.

[2] Vezi *Școala nouă*, nr. 3/1895.

[3] Gherea, *op. cit.*, III, p. 158.

[4] *Criticii noștri și „Năpasta"*, în *Studii critice*, II, p. 276—289.

ragiale, el consideră că o asemenea neînțelegere a lumii sufletești a oamenilor de la țară de către „surtucari" e întru totul asemănătoare atitudinii venețienilor față de un străin, Shylock, ale cărui reacții psihologice le sînt greu de deslușit. Argumentul nu era nou ; el se revendică nu numai din critica specificității geografice a lui Taine, ci — în cazul criticii shakespeareane — din intervențiile secolului al XVIII-lea în care, de pildă, se explică reacția negativă a publicului francez prin incapacitatea lui de a se adapta psihologiei engleze căreia îi aparțin dramele shakespeareane.

Pe de altă parte, Gherea protestează împotriva identificării simpliste a moralei personajelor cu morala scriitorului care le-a creat : nu Caragiale este imoral, ci eroii înfățișați de el. Confuzia nu este, deci, îngăduită : „mergînd consecvent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le făptuiesc eroii tragediilor lui. E însă evident și banal că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producțiunii artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist". [1] Continuîndu-și argumentația, criticul apelează la metoda reducerii la absurd, și aceasta înseamnă aplicarea obiecțiilor lui Adolf Last, criticul de la *Revista politică* din Suceava, și ale lui Alexandrescu (Urechiă), de la *Arhiva științifică* din Iași, la dramele shakespeareane. „Se înțelege — spune Gherea — noi nu voim a compara *Năpasta* cu *Hamlet*, ci voim a dovedi că, cu metoda criticilor noștri, putem preface în praf nu numai drama ori schița dramatică a lui Caragiale, ci chiar colosala operă a geniului Shakespeare. Această critică a lui *Hamlet* vom face-o în spiritul și cu cuvintele criticilor noștri." [2]

Și urmează mai multe pagini în care parodia se interferează cu critica lucidă, semnalîndu-se similitudini ale caracterelor și situațiilor dramatice. (Paralela Anca-Hamlet e,

[1] *Criticii noștri și „Năpasta"*, în *Studii critice*, II, p. 276.
[2] *Idem*, p. 278.

oricum, mult mai puțin absurdă decît s-ar fi putut să pară la sfîrșitul secolului trecut : se știe că ea va fi reluată, fugar, dar într-o formulare scînteietoare, de George Călinescu.) Pentru prima dată în critica românească se menționează sursele documentare ale acestei drame shakespeareane : „cronicele Danemarcei din timpurile eroice". Prilej de a observa, ironic, că abilitatea politică a lui Polonius sau cultura filozofică a lui Hamlet nu pot fi, în nici un fel, imaginate în epoca la care se referă acțiunea piesei, ci ele aparțin, de fapt, peisajului social al Angliei contemporane cu Shakespeare. De asemenea, Gherea este cel dintîi critic român care semnalează inconsecvențele lui Shakespeare față de adevărul istoric, atestat documentar ; și nu numai atît : el relevă numeroase inadvertențe de logică și de psihologie (sprijinindu-se, e drept, pe observații ale unei relativ recente critici de text). În *Hamlet*, regina e complice la asasinarea soțului ei, bărbat falnic, și se mărită cu fratele lui, incomparabil mai puțin arătos. „Mai mult seamănă Hyperion cu un satir decît regele Hamlet cu Claudius" [1]. Observația o făcuse și Hoffmann, încă din 1847 [2] ; dar, la exegetul german, o asemenea obiecție apărea într-un context în care se demonstra tocmai subtilitatea construcției dramatice, în stare să facă a fi crezută (sau, în orice caz, neobservată) lipsa de veridicitate.

Discutarea lui *Richard al III-lea* (în care se semnalează ca fiind neverosimilă scena în care principele hîd și infirm cîștigă dragostea frumoasei regine Anne — pe al cărei soț îl ucisese, chiar în momentul înmormîntării lui Henric al VI-lea, tatăl soțului ei —), amintește de unele rezerve ale lui Kuno Fischer [3], rezerve care, în preajma lui 1870, declanșaseră în Germania o însuflețită controversă critică.

[1] *Criticii noștri și „Năpasta"*, în *Studii critice*, II, p. 279.
[2] *Studien zu Shakespeares „Hamlet"*, p. 176 și urm.
[3] *Richard III, Frankfurt*, f. d. (1869 ?), p. 61.

Gherea citează, de altminteri, puncte de vedere îndeajuns de diferite („marele critic rus Belinski, marele scriitor german Börne“ [1]) ; informat, mînuind cu oarecare abilitate paradoxul, Gherea realizează una dintre cele mai atente analize ale operei lui Shakespeare care se pot semnala în critica românească a ultimului pătrar al veacului trecut.

Într-o polemică (e drept, nu întotdeauna argumentată) cu Al. Philippide [2], se invocă numele dramaturgului englez pentru a se argumenta afirmaţia că „din doi artişti cu aceeaşi putere, ...îmi permit a crede că e preferabil acel care are idealuri sociale mai înalte şi cred că acesta din urmă va fi şi un poet mai mare şi opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă“ [3]. Discutabilă în multe din detaliile sale (printre altele, de pildă, într-o afirmaţie în care se consideră că Pulci şi Ludovico Dolce „au lucrat pentru degradarea Italiei“ [4], împreună cu Aretino !), demonstraţia citează operele lui Homer şi Shakespeare pentru a defini deosebirea între adevărul ştiinţific şi cel artistic : „Un om care se ocupă de matematică, va găsi în cutare sau cutare volum consemnate toate cunoştinţele matematice de la Pitagora pînă în zilele noastre. În care volum vom găsi consemnată gelozia de la Homer pînă în zilele noastre ? Şi de aceea un om care vrea să facă o operă de valoare în matematică trebuie să cunoască negreşit întregul lanţ al cunoştinţelor acumulate, altminterea va face o operă ridicolă ; iar artistul care va zugrăvi gelozia poate să facă o operă de mare valoare necunoscînd nici pe Othello.“ [5]

De-a dreptul surprinzătoare e, aci, intuiţia lui Gherea care o prevesteşte [6] pe aceea a unuia dintre cei mai subtili comen-

[1] În *op. cit.*, p. 288.
[2] *Idealurile sociale şi arta*, în *op. cit.*, IV, p. 5—38.
[3] În *op. cit.*, p. 31.
[4] *Idem*, p. 32.
[5] *Idem*, p. 28.
[6] Studiul lui Gherea a fost scris în 1893—1894 şi publicat în *Literatură şi ştiinţă*.

tatori moderni ai lui Shakespeare: Lascelles Abercrombie. Poetul englez, ale cărui contribuții shakespearologice sînt citate cu firească deferență, va scrie: „Fiecare personaj literar e un caz aparte, chiar cînd e integrat într-o serie tipologică amplă. Ea se poate ivi în cîmpul literaturii fără a ține seama de tipurile înrudite; Othello seamănă cu toți geloșii din lume, dar intensitatea sentimentului său, tragismul dimensiunilor interioare, îl fac un tip cu totul aparte. Prin aceste trăsături, seriile literare se deosebesc de seriile matematice.“ [1]

Dintr-un anume punct de vedere, critica shakespeareană a lui Gherea (care, e adevărat, însoțește, cel mai adesea, numai cu valoare de argument, demonstrațiile estetice aplicate la un alt fenomen literar) se integrează în tradiția criticii de cultură inaugurate încă din vremea lui Heliade și continuate de Junimea. Iată, de pildă, comentariile privind repertoriul Teatrului Național. [2] Pentru Gherea, teatrul e „literatura în acțiune“ [3], adresîndu-se unui public extrem de variat și avînd obligația să-l cultive și să-l educe. Protestînd împotriva reprezentării cu predilecție a melodramelor lipsite de orice valoare, el atrage atenția și asupra pericolului reprezentat de lipsa unei concepții clare a funcției formative a repertoriului teatral. „Astfel, a început traducerea și jucarea tuturor melodramelor fade — pentru mărirea confuziei, amestecate cu dramele geniale ale lui Shakespeare — și traducerea și jucarea tuturor comedioarelor și feeriilor nesărate și necuviincioase, amestecate cu genialele comedii ale lui Molière.“ [4]

Fragmentul acesta ilustrează, de fapt, o trăsătură proprie nu numai criticii lui Gherea, ci unei întregi direcții a interpretării literaturii universale în cultura românească a vremii. Se creea, treptat, o ierarhie obiectivă a valorilor, independentă de preferințe temperamentale sau de adeziunea la programul

[1] *The Idea of Great Poetry*, Londra, 1925, p. 88.
[2] Vezi Gherea, *op. cit.*, IV, p. 115—121.
[3] *Idem*, p. 116.
[4] *Idem*, p. 117.

unuia sau altuia dintre curentele culturale ale epocii. Drama de amurg renascentist a lui Shakespeare putea fi, astfel, menționată alături de prototipul comediei clasiciste a lui Molière. Perspectiva marxistă din care era privit fenomenul literar îi îngăduia lui Gherea să îmbrățișeze un univers cu mult mai larg ; așa cum observa G. C. Nicolescu, „importanța contribuției lui Dobrogeanu-Gherea la dezvoltarea criticii literare românești nu decurge... numai din simpla confruntare a unor date cronologice, din faptul că el, înaintea altora, a pus în circulație anumite idei. Ea provine mai cu seamă din faptul că aceste idei noi, determinate de împrejurări concrete, s-au integrat organic în lupta literară a momentului..." [1]

Se reevaluau, de fapt, și în acest domeniu, al definirii valorii unei opere a literaturii universale, interpretările junimiste. Dramaturgul care constituise, pentru Titu Maiorescu, un exemplu al literaturii eliberate de orice tendințe sociale și morale, devenea acum un produs al propriei sale epoci, purtător al unor sensuri umanitare mai ample. Interesant e că și pentru Macedonski poetul englez reprezenta o personalitate al cărei profil s-a definit ca urmare a acțiunii factorilor exteriori. Elementul preponderent era, pentru poetul *Nopților*, influența mediului geografic, Shakespeare fiind „născut într-o climă cu totul impresionabilă" [2]. De altfel Taine se afla la mare cinste în cercul *Literatorului*, cel puțin în ceea ce privește interpretarea operei lui Shakespeare, așa cum o demonstrează, printre alții, și Anghel Demetriescu, într-un studiu care pleacă „nemărturisit... de la studiul lui Heine, *Shakespeares Mädchen und Frauen*, pentru a trece compilativ *la Taine* (s.n.)" [3].

[1] G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul"*, București, 1966, p. 285.
[2] *Shakespeare*, în *Liga ortodoxă*, supl. lit., I, 2, din 27 oct. 1896.
[3] Cf. M. Adrian, *op. cit.*, p. 30 ; vezi Anghel Demetriescu, *Femeile lui Shakespeare*, în *Literatură și Artă română*, 1903, p. 535—562.

Dar, pentru Macedonski, Shakespeare nu rămînea legat numai de înțelesurile conferite de epoca lui. Ca și în articolul citat al lui Eminescu, publicat în 1877 în *Curierul de Iași*, poetul elizabethan era socotit a reflecta în arta lui universalitatea psihologiei umane : „O poemă trebuie să fie ceea ce a încercat Musset și Shakespeare ; într-o poemă nu trebuie să se agite numai o singură pasiune, ci trebuie să se puie în mișcare toate pasiunile și toate sentimentele inimei" [1].

Cum observă Adrian Marino, aceasta echivalează cu fixarea condiției artei de a cuprinde ceea ce este general în existența sufletească umană, „cu virtuți și vicii, cu pasiuni nobile și joase, extrăgînd mereu esențele și zguduind prin aceasta totalitatea conștiințelor" [2]. Macedonski era, prin structură temperamentală, adversar al esteticii clasicizante ; în numele acestei opoziții el invocă pilda lui Musset și a lui Shakespeare care „au în contra lor toate spiritele înguste din Englitera și Franța, unde la citirea și a unuia și a altuia s-a strigat adeseori : shoking (sic) !" [3]. Pe aceleași exemple se întemeiază Macedonski cînd urmărește să definească (cu argumente hegeliene) rostul poetului care ar fi „să materializeze și să idealizeze după plac". „Am zis că Shakespeare și Musset sînt singurii care au întrevăzut adevăratele reguli ale poemei, pentru că sînt singurii care s-au lăsat în deplina voie a geniului lor și care au pus în mișcare mai multe pasiuni. Atît în Shakespeare cît și în Musset nu întîlnești decît o veșnică luptă între real și ideal. Acești poeți zboară prin ceruri și umblă pe pămînt." [4]

Shakespeare a fost o dragoste de tinerețe aproape a întregii generații a simboliștilor francezi ; o generație care se formase în atmosfera marilor spectacole shakespeareane ale Co-

[1] Alexandru Macedonski, *Opere*, IV, București, 1946, p. 92.
[2] *Op. cit.*, p. 30.
[3] Al. Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 93.
[4] *Ibidem*.

mediei Franceze. Fusese o vreme în care Philibert Rouvière „dădea viață — cum scria Jacques Hippolyte Rollé, un critic cu mare faimă pe atunci — Hamletului desenat de Delacroix". [1] Théophile Gautier și Dumas-tatăl îl admiraseră, spunînd „timp de douăzeci de ani (adică pînă spre sfîrșitul deceniului al șaptelea, n.n.), Hamlet și Rouvière au fost una și aceeași ființă". Au urmat celebrele reprezentații cu Mounet-Sully, sub directoratul lui Jules Claretie (în vreme ce, la Théâtre de la Porte St. Martin, Ofelia era interpretată de Sarah Bernhardt) [2] ; cu siguranță, în anii șederii la Paris, Macedonski a avut prilejul să vadă aceste interpretări cu adevărat memorabile.

Nu încape îndoială că și sub înrîurirea acestei vieți teatrale, a compus Mallarmé *Igitur*, poemul său de tinerețe, în vreme ce „pentru Laforgue și pentru alți simboliști, Hamlet apărea ca un frate geamăn al eroului lor mitologic preferat, Narcissus" [3]. Încă din 1855, în cronica la pictura de la Expoziția Universală, Baudelaire comentase cu accente poematice opera lui Delacroix înfățișîndu-i pe Hamlet și pe Horatio în cimitir. Iar Henri de Regnier, cînd își va aduna în volum unele poezii de tinerețe (*Le Miroir des Heures*, Paris, 1911), nu va omite și cele șase parafraze la Shakespeare, a căror primă formă fusese schițată în unele cazuri cu mai multă vreme în urmă.

Tot din tinerețe, Macedonski își recunoscuse trei maeștri („cei trei mari cugetători") din operele cărora își alcătuise „*Cartea cu poezii*, biblia sa literară" [4] : „Iar dacă vîntul mișca perdelele mai cu putere, paginile vibrau atuncea, întorcîndu-se

[1] Cf. Paul Benchettrit, *Hamlet at the Comédie Française, 1769—1896*, în *Shakespeare Survey*, 9/1956, Cambridge, p. 62.
[2] *Ibid.*
[3] Henri Peyre, *Shakespeare and Modern French Criticism*, în volumul antologic *The Persistence of Shakespeare Idolatry*, alcătuit de Herbert M. Schueller, Detroit, 1964, p. 34.
[4] M. Adrian, *op. cit.*, p. 27.

una cîte una şi un auz inspirat putea deosebi în vibrarea lor un scurt refren de nume : *Musset, Byron, Shakespeare* (s.n.) !

Şi miozotismile delicate cusute cu mătase albastră pe panglica ce servea de semn cărţii, păreau că pun şi ele peste acel refren, simbolic la neuitare : Musset, Byron, Shakespeare !“ [1]

El va rămîne un admirator consecvent al acestor „mari cugetători“. Va împrumuta de la Musset ceva din graţia nostalgică şi din sonoritatea calmă a *Nopţilor ;* va traduce *Parisina* lui Byron şi *Romeo şi Julieta* a lui Shakespeare. A purces la traducerea tragediei engleze, determinat de impresiile puternice pe care i le prilejuise turneul marelui actor italian Rossi. [2] Tălmăcirea tragediei celor doi logodnici veronezi se baza, desigur, pe mai multe versiuni franceze ; deşi cu numeroase abateri de la original, drama shakespeareană păstrează o anume melodie a versurilor pe care admiratorii aveau s-o aprecieze la modul superlativ : „Alexandru Macedonski a tradus din Shakespeare pentru că l-a priceput, pentru că e o fire shakespeariană, pentru că e un om superior“ [3]. Totuşi, traducerea lui nu s-a impus fără a fi nevoie să înfrîngă şi unele adversităţi. Publicată în 1881 [4], ea a fost atacată de partizanii traducerii lui Dimitrie Ion Ghica, apărută în anul următor [5]. Macedonski va replica aspru, cu vehemenţa-i cunoscută ; tipărindu-şi textul pe coloane paralele cu acelea în care inserase „traducţia“ lui Ghica, el nu şovăia să-l declare superior celui al adversarului său.

[1] Al. Macedonski, *Cartea cu poezii,* în *Lumina,* I, 30/13 mai 1894 ; cf. M. Adrian, *op. cit.,* p. 27.

[2] Vezi Al. Duţu, *Shakespeare in Rumania,* p. 22.

[3] Caion, *Pe trepiede falşe,* în *Românul,* nr. 121 (12)/25 mai 1903. Tudor Vianu *(Studii de literatură română,* p. 428-429) relevă infidelitatea traducerii lui Macedonski faţă de originalul englez, acesta pierzînd „mult din nepreţuitele sale bogăţii“.

[4] *Romeo şi Julieta, după Shakespeare,* în *Literatorul,* 1881, p. 760-765, 838-843, 15-37, 95-128, 138-146.

[5] *Romeo şi Julieta, dramă în 5 acte, traducţie de Dimitrie Ion Ghica, Bucureşti.*

Exemplul maestrului a creat o preocupare shakespeareană la mai mulți colaboratori ai *Literatorului*. De exemplu, Bonifaciu Florescu, traducător al unui *Hamlet de George Sand* [1], va comenta cu pertinență *Timon*: „În Shakespeare nu sînt, cum s-a zis, scene inutile. Cea mai mică scenă este neapărată, căci ne dă o nouă fantezie și declamațiune filozofică, dar este un geniu puternic. Caracterul are unitatea sa și *Timon* este desigur una din operele cele mai originale ale teatrului modern. El îmi apare ca un frate mai barbar dar mai energic al lui Alcest." [2] Este adevărat că această comparație (dezvoltată mai amplu) între Timon și Alceste ar putea fi împrumutată de la Mézières, considerat pe atunci una dintre cele mai proeminente autorități critice printre comentatorii lui Shakespeare [3]; dar faptul că tînărul literat se ținea la curent cu literatura shakespearologică a vremii este, totuși, semnificativ pentru preocupările scriitorilor din cercul *Literatorului*.

De altfel, acești ultimi ani ai secolului trecut reprezintă o perioadă în care traducerile apăreau tot mai frecvent, solicitate mai ales de necesitățile scenei, pe care spectacolele cu piesele lui Shakespeare erau întîmpinate cu un entuziasm care se deslușește lesne și în cronicele teatrale consacrate lor. [4] Dar, după traducerile lui Carp și Stern nu se înregistrează imediat vreun progres notabil în această privință. Textele mai oferă încă exemple de stîngăcie lexicală și sintactică de felul „nu voiesc Hamlete a compatemi la durerile tale nebunoase".

O sumă de repovestiri în proză apar acum, contribuind la difuzarea largă a operei lui Shakespeare, în forme, incontestabil, accesibile, dar nu întotdeauna de efectivă valoare artistică. În 1878, Bariț tradusese *Femeia încăpățînată, o poveste*

[1] Vezi *Literatorul*, 1880, p. 190—202.
[2] *Literatorul*, 1880, p. 167—168.
[3] Vezi Alfred Mézières, *Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques*, Paris, 1860, p. 211.
[4] Vezi Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania*, p. 54 și urm.

romantică de H.N. [1], imediat după aceea apăruse traducerea lui Frédéric Damé după versiunea în proză a lui *Romeo și Julieta* datorată lui Luigi da Porto [2]. La Brașov, Petru Popescu publica *Negutătorul din Veneția,* într-o repovestire destul de plată. [3] Chiar și în publicații care apăreau în orășele mai mici, precum *Amicul familiei* din Gherla, se inserau texte shakespeareane (precum amplele extrase care însoțeau aci rezumatul lui *Othello* semnat de Frédéric Damé). [4] O mențiune specială se cuvine antologiei de traduceri alcătuită de un profesor din Piatra-Neamț, Gr. N. Lazu : *451 traduceri libere și imitațiuni de poezii antice și moderne din Orient și Occident,* apărută la Iași în 1894, cu prefața lui A. D. Xenopol. Intr-un amestec în care nu se poate regăsi o idee directoare, figurează și scene sau numai monologuri răzlețe din *Visul unei nopți de vară, Romeo și Julieta, Iuliu Cezar, Henric al VI-lea, Cum vă place, Macbeth...* Harnicul traducător era departe de a fi realizat versiuni poetice în stare să convingă de valoarea originalului ; dar — așa cum se vede — el punea în circulație fragmente ale unor piese care nu fuseseră încă traduse în întregime, merit care nu poate fi trecut cu vederea.

Teatrul românesc se afla pe atunci sub conducerea unei personalități culturale de prestigiul lui Ion Ghica ; în timpul directoratului său, repertoriul Teatrului Național s-a îmbogățit cu unele opere de seamă din creația universală, și, fi-

[1] Vezi *Observatorul,* Sibiu, nr. 25/1878.

[2] *Idem,* nr. 6/1879.

[3] În *Noua bibliotecă română,* 1882/1883, p. 559/560 ; Pentru citarea acestor surse, vezi Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania,* p. 23—24.

[4] În *Amicul familiei,* 1885, p. 142—144. Contribuția lui Damé se încheia astfel : „Niciodată arta dramei nu s-a înălțat mai sus... Onoarea tragică e în culmea ei, fără exagerări sau neadevăruri". Cf. Al. Duțu, *op. cit.,* p. 24. Tot în *Amicul familiei,* 1879, p. 2—3, apăruse traducerea în versuri a *Regelui Lear,* semnată de Petre Dulfu.

rește, din aceea a lui Shakespeare [1]. Ghica îl cunoscuse mai bine pe marele dramaturg în anii în care fusese reprezentant diplomatic al României la Londra. Printre cărțile trimise de el în țară se aflau și numeroase drame shakespeareane, precum și exegeze critice, unele dintre ele relativ noi. [2] Asistase la spectacole (unele dintre ele cu distribuții strălucite, cum a fost *Romeo și Julieta* cu Ellen Terry, Mrs. Stirling și Irving, despre care îi scria, entuziasmat, în primăvara lui 1882, prietenului său Ollănescu-Ascanio [3]) și își întărise convingerea — de obîrșie tainiană — că Shakespeare este un produs al mediului specific britanic.

I-a îndemnat pe cei doi fii ai săi, Dimitrie și Scarlat, absolvenți ai Colegiului Wellington, să traducă în românește piese ale lui Shakespeare. Avantajul de a cunoaște limba originalului, de a înlătura inerentele contribuții ale intermediarilor, a fost, însă, mult diminuat de lipsa de talent literar a traducătorilor. *Romeo și Julieta*, tradusă de Dimitrie Ghica, este aceea asupra căreia, politicos dar ferm, refuza să intervină Alecsandri [4]. Scarlat Ghica va traduce și el, în 1885, *Viața și moartea regelui Richard III*, care (după cum se pare, ca urmare a recomandării lui Alecsandri) va fi reprezentată la Iași în 1890. Acest al doilea fiu al lui Ion Ghica se va dovedi un foarte aplicat traducător shakespearean : în 1892 va publica, reunite într-un volum, tălmăcirile dramelor *Regele Ioan, Richard III* și *Neguțătorul din Veneția*. Urma, peste un an, traducerea tragediei *Antoniu și Cleopatra* și, în 1896, *Iuliu Cezar* [5]. Se dovedește că interesul pentru această din

[1] Raportul nr. 6 din 27 martie 1881 și raportul nr. 7 din 21 aprilie 1881, în Ion Ghica, *Documente literare inedite*, București, 1959, p. 135-136.

[2] Vezi Marcu Beza, *Shakespeare in Rumania*, Londra, 1931, p. 37.

[3] Scrisoarea din 10 martie 1882, în *Ion Ghica, op. cit.*, p. 95—96.

[4] Traducerea, deși revizuită mai tîrziu, nu va vedea niciodată lumina rampei.

[5] Din care apăruse un fragment (început cu scena 2 a actului IV), în *Ateneul Român*, 1895, p. 807—832, 893—918.

urmă dramă shakespeareană, atît de manifest în preajma Revoluției de la 1848, nu scăzuse nici în anii de la cumpăna dintre cele două veacuri. După traducerea lui Stern, apărută în 1879, au apărut, la un interval relativ scurt, versiunile lui Barbu Lăzureanu (traducere „direct din englezește", cum ține să precizeze autorul ei), publicată în 1892, și cea menționată mai sus, a lui Scarlat Ghica, în 1896; în 1908, editura „Minerva" va tipări traducerea lui Dimitrie Ghica.

O caracteristică a culturii românești din această perioadă este afirmarea cronicii dramatice ca un gen specializat. Consemnările abundînd în exclamații retorice sînt înlocuite, treptat, de comentarii la obiect; și, ceea ce e încă și mai semnificativ, aprecierea unei interpretări actoricești se întemeiază, tot mai des, pe compararea ei cu intențiile dramaturgului, ceea ce presupune o bună cunoaștere a textului. Cronicile lui Eminescu și Caragiale, ceva mai tîrziu ale lui Rebreanu, sînt — sub acest raport — o convingătoare dovadă.

Preocupările de dramaturg ale lui Slavici [1] l-au adus, nu o dată, în preajma problemelor artei scenice. Cronicile lui dramatice (precum cele la spectacolele companiei Rossi [2]) demonstrează o cunoaștere a factorilor care concură la reușita unei reprezentații de teatru; ca și pentru alți intelectuali ai vremii, idealul său estetic în ceea ce privește textul dramatic îl constituiau Shakespeare și Schiller. Slavici identifica într-o măsură cu totul neașteptată ideea desăvîrșirii cu opera acestor scriitori care fertilizaseră îndeosebi creația romantică. Cînd va încerca, în van, să convingă redacția *Convorbirilor* să-i publice piesele care, așa cum se vădește, nu au prea fost apreciate de Iacob Negruzzi, el invocă, drept argument suprem, tot autoritatea lui Shakespeare. Apărîndu-și *O comedie*

[1] Asupra cărora vezi observațiile lui Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, București, 1965, p. 207—230.
[2] Vezi I. Slavici, *Rossi*, în *Timpul*, 16 febr. 1879, p. 2—3.

la țară, el va scrie din Viena, la 2 aprilie 1872: „Molière este model pentru cei chemați; grosul publicului nu-l iubește însă. Și în comediile lui Shakespeare nu cercai caractere, ci spirit: în genere ele au mare asemănare cu farsele.“ [1] În spiritul comentariilor lui Herder, se propune din nou opoziția dintre spiritul clasic, „aristocratic“, și renascentismul popular al lui Shakespeare. Ideea va stărui multă vreme în comentariile românești la drama shakespeareană, și va defini, decenii în șir, o atitudine estetică manifestîndu-se concomitent cu altele, provenind dintr-o cunoaștere mai recentă și dintr-o înțelegere mai nuanțată a caracterului creației dramatice în general, și nu numai a aceleia a lui Shakespeare.

[1] I. E. Torouțiu, *op. cit.*, II, p. 188—189.

IX

TEORIA „NATURALULUI"

În cultura românească a începutului de secol al XX-lea se conturează unele direcţii noi, despărţite programatic mult mai hotărît decît în veacul precedent, despre care Vera Călin observa că se înfăţişează ca o suprapunere a diverselor curente literare. [1] De data aceasta, se confruntă, pe de o parte, tendinţa de a integra direcţiile europene ale literaturii şi artei într-o viziune culturală românească şi, pe de altă parte, accentuarea unui specific naţional, confundat, de cele mai multe ori, cu universul rustic. Sămănătorismul, ale cărui teze profitau în mod evident şi de prestigiul artei lui Grigorescu, transformată într-un argument decisiv, nu va respinge în nici un fel, însă, literatura renascentistă, aşa cum se întîmplase, de pildă, în unele şcoli „ruraliste" din cultura latino-americană. Într-adevăr, grupul de la Oviedo (ai cărui discipoli se vor manifesta, mai ales în deceniul al doilea al secolului, în teoria literară argentiniană, peruviană şi uruguayană), considera că „Renaşterea este o epocă în care exaltarea individualismului

[1] Vera Călin, *Aspects de la superposition des courants littéraires, dans la poésie roumaine de la première moitié du XIX-siècle*, comunicare la cel de-al V-lea Congres al Asociaţiei internaţionale de literatură comparată, Belgrad, aug.-sept., 1967 ; în volumul *Studii de literatură comparată*, Bucureşti, 1968, p. 241.

amenința existența colectivă, formațiunile sociale capabile să dăruiască sentimentul solidarității". [1]

În interpretarea fenomenului shakespearean se deslușește, la noi, o trăsătură comună, care unește teorii estetice elaborate pe temeiul unor convingeri foarte diverse. Cultura românească, în care se manifestau acum curente definite de programe literare și artistice îndeajuns de clare, a regăsit în creația lui Shakespeare meritul „naturalului", în fața căruia critica romantică franceză de la mijlocul veacului precedent se entuziasmase cu osebire. Caragiale nu s-a apropiat prea mult de estetica romantică ; dimpotrivă, opera lui critică este un protest raționalist împotriva excesului sentimentalist și a clișeelor stilistice ale romantismului și, mai ales, ale epigonilor lui. Și, cu toate acestea (împrejurarea ni se pare foarte semnificativă), în comentarea dramelor lui Shakespeare, punctul său de vedere pare a descinde din tradiția teoriei „naturalului", fundamentată — printre alții — de Victor Cousin [2].

Cele „cîteva păreri" ale lui Caragiale [3] consemnează unul dintre momentele inaugurale ale acestei teorii în cultura românească. Ceea ce e interesant în cazul lui Caragiale, este că, din perspectiva sa modernă, „naturalul" apare ca o categorie estetică opusă modalităților romantice. Ori de cîte ori se relevă neverosimilul procedeelor dramatice ale romantismului, se invocă — pentru a se stabili un termen de comparație, menit să demonstreze logica umană a unei opere de artă — numele lui Shakespeare. La un moment dat, *Hernani* e ironizat astfel : „Într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidanțata și pupila lui, Doña Sol,

[1] R. Estobál y Currázco, *Ensayos*, Barcelona, 1923, p. 217.
[2] Vezi Victor Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, Paris, 1853, p. 79—96.
[3] Publicate pentru prima dată în *Ziua*, nr. 35/22 febr. 1896, p. 1, la rubrica *Ziua de miercuri*, sub titlul *O critică*.

pe doi cavaleri. Pe toți sfinții Castiliei și Aragonului! Doi! Măcar unul și tot era prea mult! Ce face nobilul Silva, bătrînul ofensat? Credeți că trage spada să pedepsească repede pe acei cutezători? Nu! El se gîndește să-i pedepsească cu mult mai aspru: le citește un lung discurs istoric moral, în care face lista cronologică a isprăvilor și vitejiilor marilor lui strămoși, ale căror portrete sînt atîrnate în salonul unde s-au întîlnit cei doi rivali, regele Carlos și banditul Hernani.

Aceștia stau în picioare, împreună cu femeia vinovată și ascultă... și ascultă; cîteodată, unul din ei cutează să facă o mică întrerupere, să zică și el măcar o vorbă de scuză; numaidecît, asprul Silva exclamă: «Taci! nu mă-ntrerupe!» și-și urmează mai departe pomelnicul." [1]

Tirada romantică e considerată a reprezenta nu numai un element neverosimil, ci și unul care determină slăbirea ritmului dramatic: „Cît n-ar cîștiga, de exemplu, dignitatea nobilului hidalgo dacă dînsul ar avea buna inspirație să renunțe la academicul discurs, care prelungește din cale-afară o situație atît de penibilă și de umilitoare și pentru el, și pentru nobilii castelani din pereți, și pentru publicul din sală?" [2] Ei i se opune reprezentarea trăirii psihologice intense, pentru care exemplul se găsește la un personaj shakespearean: Othello, firește. „Cînd Othello turbă de închipuita trădare și se plimbă de colo pînă colo, ca o fiară nebună, mai are vreme să ție discursuri?" [3]

Și demonstrația continuă prin folosirea metodei reducerii la absurd: de data aceasta, în sensul transformării eroului shakespearean într-unul care se comportă ca în drama romantică: „Închipuiți-vi-l pe «stupidul turc» venind în fața scenii, luînd o poză demnă și începînd să ne debiteze o tiradă în care se enumera mai întîi toate suferințele sufletului său

[1] I. L. Caragiale, *Opere*, IV, București, 1965, p. 40.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

și apoi toate torturile imaginabile cu cari proiectează să pedepsească pe nenorocita Desdemona ! Toate comparațiile între starea sufletului său cu torturile Tartarului, toate blestemele retorice, toate amenințările de lux poetic ne-ar face să dăm din umeri și să zicem :

«Maurul acesta nu e gelos ca un maur ce se respectă, e numai un lăudăros oriental !»

Și din momentul acela, n-am mai purta de loc grije de soarta năpăstuitei venețiene." [1]

Pentru Caragiale, însă, Shakespeare nu se înfățișează ca o direcție potrivnică numai dramei romantice ; spre deosebire de mulți intelectuali ai generației sale (care asociau firesc numele scriitorului englez cu acela al lui Schiller pentru a proclama valoarea unei piese de teatru), el consideră drama renascentistă ca fiind opusă stilului reprezentat de *Sturm und Drang*. Comparînd situațiile (e adevărat, similare) din *Hoții* și *Regele Lear*, — în speță destinul fraților Karl și Franz Moor și cel al lui Edmund și Edgar, fiii lui Gloucester — el scrie : „Unul (dintre dramaturgi, n.n.) ne aruncă înainte persoanele fabulei și le dă drumul să facă orice vor voi ele, cum le-o tăia capul și cum le-o îndemna inima : *să facă*, în fine, tot *ce* sînt în stare să facă.

Celălalt ne prezenta persoanele, dîndu-le misiunea imperativă de a ne *spune cum* sînt ele.

Primul, o dată ce le-a dat drumul persoanelor sale, nu se mai amestecă de loc, nu mai face nici o presiune morală asupră-le. El nu se mai interesează de soarta lor, de succesul sau de pieirea lor : le lasă-n voia întîmplărilor, așa cum le-a făcut Dumnezeu, să-și împlinească fiecare scrisul ei.

Cel d-al doilea, din contră, e foarte gelos de soarta persoanelor lui : o singură clipă nu le slăbește ; se ține pas cu pas de ele. Le ocrotește, le persecută, le laudă, le critică, le

[1] *Op. cit.*, p. 40—41.

admiră, le ajută să iasă din încurcătură, să răspunză la enigme, să dezlege șarade, le recompensează și le pedepsește." [1]

Precizarea finală, în care se dezvăluie identitatea personajelor, e aproape de prisos. Realitatea e că, totuși, așa cum s-a dovedit de mult, Shakespeare nu a ocolit întotdeauna inadvertențele istorice pentru a-și susține eroii cei mai dragi, aceia care-i întrupau propriile idei ; cercetările mai vechi și altele mai recente au scos la iveală că, mai ales în „cronici", adevărul istoriei e uneori contrazis de interpretările shakespeareane. Precum se știe, nici Henric al V-lea, nici Richard al III-lea, de pildă, nu au fost în realitate așa cum îi regăsim în tragediile lui Shakespeare, de la care, de altminteri, s-a constituit o adevărată tradiție : de peste trei secole și jumătate, sînt mai degrabă recunoscuți sub chipul plăsmuit de dramaturg decît sub cel păstrat de documente. Ceea ce e, însă, mai interesant, e că, la mai bine de trei decenii înaintea unuia dintre reprezentanții cei mai de prestigiu ai shakespearologiei moderne, Caragiale intuia că fiii lui Gloucester sînt personajele a căror comportare se explică în chipul cel mai evident pe temeiul unei logici psihologice foarte stricte. Și în opinia lui Quiller-Couch, „existența eroilor shakespeareani... spre deosebire de aceea a fraților Moor, pare mai curînd *înregistrată* decît *creată* de scriitor" [2].

Încă din 1885, într-o cronică dramatică publicată în *Voința națională* [3], Caragiale își exprimase ideile despre logica însăși a construcției scenice, referindu-se tot la exemplele oferite de Victor Hugo și de Schiller. Observînd că, în aceeași stagiune, Grigore Manolescu realizase o impresionantă creație în *Hamlet*, în vreme ce interpretarea lui *Ruy-Blas*

[1] *Op. cit.*, p. 42.
[2] Arthur Quiller-Couch, *Shakespeare's Workmanship*, Londra, 1918, p. 165. John F. Danby (*Shakespeare's Doctrine of Nature*, Londra, 1961, p. 19) observă că *Regele Lear* este drama shakespeareană în care se fac cele mai multe referiri la „natură, natural" etc.
[3] Numărul din 18 octombrie.

fusese mult mai puţin convingătoare, Caragiale punea acest fapt pe seama deosebirii dintre aceste roluri, a posibilităţilor cu totul diferite pe care le oferea fiecare în parte de a descoperi un univers uman mai apropiat de realitate, de „natural“ : „Faptul cum că Victor Hugo şi Schiller au fost mari gînditori, nişte înalte talente artistice, ca poeţi lirici, nu împiedică de loc ca piesele lor teatrale să aibă, în loc de scene, nişte conferenţe, şi, în loc de acţiune, numai o sarbădă concurenţă de tirade retorice.“ [1]

Cînd, ceva mai tîrziu, ajungînd directorul Teatrului Naţional, adresase faimoasa *Scrisoare domniilor-lor domnilor redactori ai ziarelor din Bucureşti* [2], Caragiale anunţa, printre măsurile socotite că vor duce la îmbunătăţirea repertoriului, şi includerea unor opere shakespeareane : „Nu sîntem încă fixaţi cu care piesă vom începe, ori cu *Agaki Flutur*, comedie în 3 acte de d. Alecsandri... sau cu *Regele Lear*, tragedie în 5 acte de Shakespeare... După acestea vor urma, pe rînd...“ [3]. Şi urmează o lungă listă care cuprinde, e drept, şi comedii sau melodrame pe gustul epocii, dar şi cîteva piese shakespeareane : în afara *Regelui Lear*, Caragiale anunţa intenţia de a pune în scenă *Macbeth*, „poate şi *Visul unei nopţi de vară*, cu muzica lui Mendelssohn“. Trei opere shakespeareane într-o singură stagiune, iată un fapt fără precedent în istoria Teatrului Naţional, şi care sugerează tocmai respectul noului director faţă de creaţia marelui dramaturg englez.

Caragiale era familiarizat cu creaţia shakespeareană : elaborarea teoriei „naturalului“ (al cărei fondator, în sens antiromantic — la noi — este el, fără îndoială) o demonstrează

[1] I. L. Caragiale, *op. cit.*, p. 167. Tudor Vianu făcea observaţia că în *Calul Dracului* se înfăţişează „o lume de simboluri adînci într-un cadru de natură, amintind pe acela al feeriilor lui Shakespeare“ (*Studii de literatură română*, 1965, p. 351).

[2] Tipărită în foi volante, cu menţiunea „Bucureşti, 1888, august 22“ ; reprodusă în *Opere*, IV, p. 172—176.

[3] *Idem*, p. 175.



cu prisosință. O dovadă care s-ar putea adăuga aici este violentul articol polemic intitulat *Știe carte băiatu lui Papuca !...* publicat în vara lui 1889.[1] Caragiale interpretează sensurile pe care le poartă Falstaff, distingîndu-l pe eroul dramatic de personajul istoric, John Oldcastle, a cărui biografie o cunoaște, poate din documentatul comentariu al lui Mézières, apărut cam cu două decenii mai devreme. Caracterizîndu-l, Caragiale face apel la vorbele unui alt personaj shakespearean, Marc Antoniu, care spunea despre tribunul Brutus[2] : „Natura amestecase așa de bine într-însul elementele, că putea zice cu mîndrie : Iacă-vă un bărbat !"

Caragiale știa foarte exact că, de fapt, modelul real al lui sir John Falstaff a fost una dintre figurile cele mai impunătoare ale istoriei Angliei din prima jumătate a secolului al XV-lea. Respingînd înțelesul primitiv al personajului, așa cum i-l atribuiau cei care îl considerau doar un chefliu oarecare, el face apel la autoritatea lui Philarète Chasles, a cărui carte, *L'Angleterre au Seizième Siècle,* publicată în 1851, fusese primită cu multă luare-aminte de istorici, de filologi și de poeți. Caragiale alege un fragment din capitolul *Créations littéraires* și-l traduce aproape în întregime : „În privința spiritului, Falstaff este un om inimitabil. Ca și Figaro, el găsește la toate răspuns. Să-l amenințe o primejdie, să-l tulbure cineva de la traiul cel bun, de la plăcerile sau speranțele lui, o glumă vie, dictată de prezența de spirit cea mai sigură de ea însăși, parează îndată lovitura îndreptată contra bătrînului epicurian. El se învăluiește în spirit și în glume,

[1] *Constituționalul,* 2 august 1889, p. 1, rubrica *Cronica literară,* sub semnătura „Nastratin".

[2] E vorba, totuși de Lucius Iunius Brutus, cel care a condus răscoala împotriva ultimului rege Tarquin, instituind republica (509 î.e.n.), și nu despre Marcus Iunius Brutus (cca. 86—42 î.e.n.), conspiratorul împotriva lui Cezar, așa cum se socotește în ultima ediție a operei lui Caragiale (vezi *Opere,* IV, p. 184).

ca ariciul în ghimpii lui."[1] Faptul că scriitorul român s-a îndreptat spre interpretarea lui Chasles, și nu spre aceea a lui Hugo („Les Falstaff que l'argent fait parler ou fait taire"[2]) sau a lui Saint-Marc Girardin („cinismul și desfrîul întrupat într-o ființă ridiculă"[3]) este întru totul semnificativ.

De altfel, poate că nu e lipsit de importanță faptul că, la Chasles, se întîlnește și teoria „obiectivității" (criticul francez o numește „indiferență față de subiect"[4]), relevînd, astfel, unul dintre izvoarele posibile de sugestii ale lui Caragiale.

Dar, mai important decît orice, e că Falstaff apare, în interpretarea lui Caragiale, într-o serie de personaje, unele aparținînd Renașterii, altele creației populare, pe care le unește într-o cuprinzătoare sinteză : „Falstaff al lui Shakespeare este dar Sancho Pança al lui Cervantes, Panurge al lui Rabelais, Sganarelle al lui Molière, Nastratin al orientalilor, Păcală al românilor... e veșnicul tip — continuă Caragiale ceva mai departe — al omului stricat prin iubirea bunului vieții, dar om cu judecată sănătoasă : grotesc și fin, batjocoritor și batjocorit, cinic și moral, naiv și ințepător, păcălici și păcălit, totdeauna însă om de un adînc bun-simț, niciodată zevzec, niciodată cu ochii în tavan, niciodată cercetător de dicționare foarte ieftine."[5]

O asemenea definiție ni se pare una dintre cele mai exacte care s-au dat acestui personaj. După cîte știm, pînă în 1922, cînd un comentator dintre cei mai importanți ai lui Shakespeare, John Middleton Murry, îi va consacra o analiză

[1] Caragiale, *Opere*, IV, p. 185 ; vezi și Philarète Chasles, *op. cit.*, p. 199.

[2] „Falstaffi pe care banul îi face să vorbească sau să tacă", Caragiale, *op. cit.*, IV, p. 182.

[3] *Cours de littérature dramatique*, 1845, p. 101 ; cf. A. Ralli, *op. cit.*, p. 228.

[4] *Op. cit.*, p. 159.

[5] Caragiale, *op. cit.*, IV, p. 185.

foarte precisă [1], Falstaff nu fusese comparat cu ceilalţi eroi ai literaturii renascentiste.

Nu e de mirare că Falstaff va fi unul dintre eroii shakespeareani preferaţi ai lui Caragiale care descoperise în el tocmai aceste însuşiri de o covîrşitoare naturaleţe : „...ticălosul de Falstaff, că nu-i poţi zice mai bine, secătura aceea, e un monument neperitor al minţii omeneşti, nu doar că nu profesează tendinţe generoase, ci fiindcă e copilul lui Shakespeare care era un tată zdravăn." [2]

Viziunea despre Shakespeare a lui Nicolae Iorga se închegă dintr-un număr foarte mare de referiri, unele mai ample, altele fugare, toate mărturisind nu numai cunoaşterea textului literar, ci şi o informaţie amplă privind exegeza mai veche şi mai recentă. Personalitatea scriitorului englez se integrează, în interpretarea lui Iorga, într-o concepţie foarte specifică, privind „cărţile reprezentative", concepţie enunţată încă dintr-o lucrare publicată în 1916 : „Se poate scrie într-o anumită formă istoria pe baza, nu a faptelor, ci a cărţilor, fiindcă fără îndoială că şi cărţile pleacă din anumite fapte, dar tot mai mult faptele pleacă din ideile care sînt emise în cărţi. Sînt şi anume fapte în care participarea ideilor este, aşa zicînd, foarte slabă, deoarece are cineva a face, nu cu manifestarea unei idei, ci cu manifestarea unor nevoi economice ale ei. Atîtea războaie au fost însufleţite de alte puteri decît puterea ideilor !... Dar să zicem că n-am cunoaşte decît numai cărţile fundamentale ale omenirii... cărţile care... au înfăţişat fundamental deosebitele timpuri, că le-am cunoaşte deplin şi adînc... Nu se cere chiar să fie cineva un om de o inteligenţă extraordinară ca să prevadă pe această cale... ceea ce decurge mai esenţial din lumea faptelor." [3] Iorga evidenţia

[1] *Falstaff*, republicată în *Discoveries*, London, 1924, p. 86—131.
[2] Cf. M. Adrian, *op. cit.*, p. 37.
[3] N. Iorga, *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii*, Bucureşti, 1916, p. 7—8.

rolul pe care-l joacă „viața sufletească", a popoarelor, a națiunilor.[1] „Viața sufletească", surprinsă în „cartea reprezentativă", face ca opera literară să devină un document.

Adversar al metodei care urmărea circulația motivelor fără a defini și determinările umane ale comunicării ideilor, Iorga a fost consecvent călăuzit de aspirația de a defini aportul spiritului omenesc la configurarea istoriei. Înăuntrul acestor preocupări se conturează o concepție de istorie culturală în numele căreia vor fi respinse, cu egală energie, naturalismul și romantismul, după părerea lui Iorga „ieșite din modă"[2]. E firesc ca aceste preocupări de istorie și de filozofie a culturii să determine un contur inedit al operei lui Shakespeare, opus — în viziunea lui Iorga — romantismului, și, în același timp, probînd cu „cărțile reprezentative" ale sale, o „viață sufletească" bogată în sensuri umane.

Într-un studiu de tinerețe, consacrat *Poeziei lirice* a lui Bolintineanu, publicat în 1893, Iorga stabilește legături ale motivului dominant din *Sorin* („pe alocurea — un fragment de epopee ; pe alocurea — scene de dramă romantică ; la început — pretenții filozofice ; la urmă — o prăpădenie generală"[3]) cu *Faust* și cu scena înmormîntării Ofeliei în *Hamlet*. Dar comparația nu are altă ținută decît să măsoare și mai adînc banalitatea subiectului lui Bolintineanu.

Se dovedește că Iorga a fost cel dintîi care a sugerat apropierile dintre Anca și Hamlet („Anca are să devie un Hamlet în fuste, ea are să poarte și răspoarte înaintea ochilor morții rezultatul acțiunii sale de a da pe vinovat pe mîna dreptății"[4], idee provenind tot din teoria „cărților repre-

[1] Vezi comentariile lui Alexandru Eliade, *Histoire et sociologie d'après Nicolas Iorga*, în *Revue roumaine d'histoire*, 1965, și ale lui Al. Duțu, *Studiul introductiv* la N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, București, 1968.

[2] Vezi Barbu Theodorescu, *Introducerea* la N. Iorga, *Pagini de tinerețe*, București, 1968, I, p. XXIX.

[3] *Pagini de tinerețe*, I, p. 111.

[4] *Idem*, p. 220.

zentative), a căror cercetare ar fi singura îndreptățită să configureze circulația motivelor. De altfel, în analiza *Năpastei*, Iorga nu apelează decît la comparații cu opere semnificative ale literaturii universale: *Puterea întunericului*, *Crimă și pedeapsă* [1].

O concepție dintre cele mai caracteristice despre universalitatea și specificul național al artei îl determină pe Iorga să schițeze o demonstrație de ordin estetic și logic în care, firește, se referă tot la „cărți reprezentative": „În timpurile moderne, *lupta pentru trai are loc și între literaturi.* Pentru că germanul înțelege tot așa de bine pe Musset ca și pe Lenau, francezul pe Shakespeare ca și pe Hugo, iar noi pe toți, literaturile acestea multiple se luptă de la spiritul nostru, fiecare tinzînd să monopolizeze pentru dînsa o bucată mai mare din cîmpul intelectual al omenirei." [2] Universalitatea operei literare este dată, așa cum crede Iorga, de capacitatea de înțelegere a sensurilor, dincolo de orice specificitate geografică. Dar, la rîndul ei, această capacitate de înțelegere nu este de ordin pur și simplu intelectual, ci ține, mai ales, de comunitatea unor sensuri umane. Această concepție îi îngăduie lui Iorga să se opună concepției naturaliste, promovată de frații Goncourt, și — declarîndu-se de acord cu Gherea — să proclame necesitatea unei arte larg inteligibile, o artă întemeiată pe realitatea reprezentării naturii. „Natura lui Shakespeare e alta decît a lui Homer, natura acestuia alta decît a lui Dante, și, cu toate acestea... aceste naturi sînt adevărate pentru că într-un moment dat ele au fost reale pentru niște oameni anumiți." [3]

[1] Iorga numește romanul lui Dostoievski *Greșală și pedeapsă.*
[2] *Literatura națională*, în *Pagini de tinerețe*, II, p. 22.
[3] *Fond sau formă*, în *Pagini de tinerețe*, II, p. 49.

Aceasta nu înseamnă că Iorga, a cărui contribuţie la definirea programului sămănătorist e bine ştiută [1], a contestat existenţa unei literaturi specifice, creată de un anume popor, într-o epocă determinată a istoriei sale. O literatură care exprimă într-un mod propriu spiritul naţional. Într-una din primele sinteze cunoscute în cultura noastră, sinteză care tinde să îmbrăţişeze relaţiile dintre spiritul antic şi cel modern, Iorga urmăreşte, din această perspectivă, a specificităţii fiecărei epoci, un întreg fenomen de asimilare spirituală, de configurare a culturii naţionale în timpul romantismului, sub incidenţa unor determinări complexe: „În două ţeri — scria Iorga referindu-se la biruinţa regulilor clasiciste — pedantismul nu izbuteşte să înăbuşe literaturile naţionale începătoare, şi acestea strălucesc cu o putere uimitoare în multipla lor originalitate: e Anglia supt Elisabeta, cu Shakespeare; Spania din acelaşi al XVI-lea veac, cu Calderon şi Lope de Vega." [2]

În acest proces al conturării specificului literar, făcînd apel la opiniile lui Bulwer Lytton, savantul român demonstrează că opera lui Shakespeare este un determinant hotărîtor, un element în funcţie de înţelegerea căruia se poate judeca deopotrivă caracterul universal şi cel naţional al unei creaţii artistice. [3] Aceasta explică şi împrejurarea pentru care dramaturgia shakespeareană s-a aflat întotdeauna în centrul disputelor estetice dintre partizanii şi adversarii clasicismului cosmopolit, opus romantismului de inspiraţie naţională. Iorga semnalează aparentul paradox al operei shakespeareane care a contribuit la dobîndirea unui ton specific naţional al romantismului francez: „Cînd Hugo va începe prin încercarea, timidă încă şi destul de puţin colorată, a Odelor, unde Faguet semnalează pasagii de o clasicitate vrednică de

[1] Z. Ornea are dreptate să menţioneze o etapă „nu numai nesămănătoristă, dar antisămănătoristă a lui Nicolae Iorga" (*Sămănătorismul*, Bucureşti, 1970, p. 266).

[2] *Începuturile romantismului*, în *Pagini de tinereţe*, II, p. 222.

[3] *Op. cit.*, p. 224.

J. B. Rousseau, el nu va afla strămoşii săi în propria-i ţară, ci, trecînd peste adevăraţii săi inspiratori, lakiştii şi şcoala germană, va merge să caute în sălbateca şi singurateca lui măreţie pe Shakespeare.“ [1]

Dar nu numai romantismul francez descinde din opera shakespeareană ; Iorga recunoaşte şi în *Sturm und Drang* influenţa poetului englez : „*Götz von Berlichingen* şi *Hoţii* lui Schiller au savoarea aprigă a bătrînului Shakespeare cu revoltele lui sălbatece, cu acel aer larg care răsuflă în scenele îndrăzneţe şi puternice“ [2]. Parcurgînd istoria literaturii moderne de-a lungul direcţiilor sugerate de „cărţile reprezentative“, Iorga ajunge — în jurul anilor 1890-1891, deci înaintea constituirii literaturii comparate ca disciplină de sine stătătoare — la intuiţii comparatiste dintre cele mai exacte. Semnalînd filiaţia Shakespeare-Schiller, Iorga înscrie una din primele contribuţii la cercetarea unor izvoare ale *Sturm und Drang*-ului, cărora — fireşte — ample sinteze ulterioare le vor stabili înţelesurile mai profunde. Dar concluziile acestora vor fi surprinzător de asemănătoare acelora ale eruditului român.

Opera cea mai cuprinzătoare a lui Iorga dedicată problemelor literaturii europene este *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor* ; enunţul titlului însuşi sugerează limpede viziunea sintetică a cărturarului, relaţiile complexe dintre diferitele epoci şi literaturi naţionale. Tratatul lui Iorga este, fără îndoială, una dintre cele mai originale cercetări ale istoriei culturii europene într-una din manifestările ei semnificative. Foarte interesantă ni se pare stăruinţa cu care Iorga urmăreşte rolul creaţiei shakespeareane în definirea literaturilor naţionale ; o asemenea perspectivă o anticipează,

[1] *Începuturile romantismului,* în *op. cit.*, p. 247.
[2] *Idem,* p. 253.

neîndoielnic, pe aceea a lui Eppelsheimer [1] sau a lui Gioan [2] care acordă operei shakespeareane un rol adesea decisiv în configurarea mişcărilor de idei literare de pe continent. Opera lui Shakespeare este privită, în permanenţă, ca un punct de difuziune şi de concentrare a motivelor literare. În acelaşi timp, se constituie un termen de comparaţie valorică la care istoricul literaturilor romanice se referă adesea. Vorbind, de pildă, despre creaţia lui Robert Wade, Iorga atrage atenţia că aici se întîlneşte legenda lui Lear şi a fetelor sale pe care o va prelua Shakespeare [3], după cum *Le Roman de Brut* cuprinde povestea Cordeliei, „fata cea mică şi bună, care nu ştie minţi, linguşi, înşela — *losenger, blandir, gaber*“ [4].

Alteori, Iorga observă ecouri ale operei shakespeareane, chiar în teatrul de factură clasicizantă, domeniu de interferenţe mult mai puţin cercetate. Pornind de la Jusserand, Iorga sugerează existenţa unor asemenea răsunete la foarte fecundul Viau [5], sau chiar la Racine [6]. Un alt capitol defineşte cîteva laturi ale gîndirii voltairiene tocmai în funcţie de atitudinea scriitorului francez faţă de Shakespeare. Nu se respinge nici ideea modelului shakespearean pentru unele opere ale lui Voltaire, precum — de pildă — *Eriphyle* sau *Brutus* [7].

Cercetarea lui Iorga a cuprins, cum era de altfel normal, şi zonele literaturii clasiciste italiene; după marele succes al lui Alfieri pe scenele româneşti de la mijlocul secolului trecut, această epocă literară căzuse într-un larg con de umbră; fenomenul nu era specific numai culturii româneşti. Se ştie că, în primii ani ai veacului nostru, se vorbea despre clasicismul italian ca despre „o epocă a fastuosului declin“ [8]. Iorga aduce

[1] *Handbuch der Weltliteratur*, Frankfurt am Main, 1937.
[2] *Histoire générale des littératures*, Paris, 1961, 3 vol.
[3] Vezi *Istoria literaturilor romanice*, I, p. 68.
[4] *Idem*, p. 81.
[5] *Idem*, III, p. 24.
[6] *Idem*, p. 143.
[7] *Idem*, p. 223—224.
[8] Vezi T. B. Russell. *The Idea of Classicism*, Londra, 1906, p. 191.

din nou în actualitate această perioadă a istoriei culturii europene ; şi, în cadrul larg al discuţiei critice, el stabileşte noi surse ale dramaturgiei lui Monti (*Aristodem* şi *Hamlet* [1], *Galeotto Manfredi* şi *Macbeth* [2], *Caio Gracco* şi *Coriolan* [3]).

E adevărat că relaţiile lui Shakespeare cu romantismul european nu constituie obiectul unui studiu de ansamblu ; dar referirile de ordin particular, foarte numeroase, îngăduie reconstituirea unei concepţii îndeajuns de precis conturată. Raporturile lui Shakespeare cu opera lui Hugo, Vigny, Musset, sînt sugerate cu pertinenţă ; iar Stendhal (întrucîtva nedreptăţit printr-o menţionare cam fugară) nu e discutat numai pentru romanele sale, ci şi sub raportul contribuţiei sale la exegeza shakespeareană.

În capitolul *Shakespeare şi literaturile romanice* [4], tratarea operei shakespeareane în raport cu creaţia literară a altor ţări, dezvăluie o concepţie cu adevărat comparatistă ; dar, mai presus de orice detaliu metodologic, ceea ce impresionează în acest capitol amplu (de fapt, o scurtă monografie shakespeareană) este permanenta preocupare de a stabili filiaţii, paralelisme, înrudiri, desăvîrşind — astfel — un tablou cuprinzător al unuia dintre cele mai însemnate momente ale culturii umane. Semnificativă e împrejurarea că acest capitol debutează cu o foarte sumară menţionare a principalelor direcţii de interpretare a operei shakespeareane, a adversarilor şi a partizanilor ei ; ceea ce dovedeşte preocuparea pentru înţelegerea mai exactă a acestei creaţii. E adevărat că, în majoritatea lor, lucrările critice sînt mai vechi (ele aparţin mai ales secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea) ; dar nu e mai puţin adevărat că, aşa cum se poate observa, lui Iorga, nu-i erau necunoscute nici contribuţii mai recente, foarte solide,

[1] *Istoria literaturilor romanice*, III, p. 299.
[2] *Idem*, p. 302.
[3] *Idem*, p. 305.
[4] Idem, II, p. 368—506.

precum aceea a lui Goadby, tablou sesizant al peisajului social englez din vremea reginei Elizabeta. [1]

Capitolul despre Shakespeare din *Istoria literaturilor romanice* este, poate, una dintre cele mai temeinice lucrări de sinteză consacrate, în cultura noastră, dramaturgului englez. Planul capitolului este, întrucîtva, tradițional : biografie, apoi analiza operelor shakespeareane, în ordinea lor cronologică. (Din dorința — justificată, desigur — de a releva înălțimea artistică a creației shakespeareane, Nicolae Iorga îl nedreptățește pe Marlowe, pentru a sugera, astfel, dimensiunile înnoirilor introduse de arta lui Shakespeare ; *Faustul* lui Marlowe devine, în acest fel „o încercare copilărească, în care filozoful... apare ridicul" [2].)

Influențele sînt, în general, exact detectate ; se recunosc, fără îndoială, unele contribuții ale filologiei shakespeareane engleze, precum aceea datorată lui Frederick S. Boas, care ajunsese în 1918 la cea de-a patra ediție [3]. De altfel și modul de organizare al materialului de fapte este aici întrucîtva asemănător celui din cartea lui Boas. Ceea ce, firește, nu spune prea mult, întrucît suita ideilor urmează, la ambii autori, o ordine, am spune, clasică. Marcînd sursele cele mai importante ale influenței clasice (Terențiu și, mai ales, Plaut), Nicolae Iorga observă cu deplină dreptate : „La dînsul nu e imitația formei... care-l apropie de cei vechi. Pe acei cari adoptă servil această formă el îi privește zîmbind. Va crea astfel figurile ridicule a lui Nathanael din *Love's Labour's Lost*... și a lui Holofern..." [4]

Printre influențele franceze se subliniază, mai cu osebire, aceea transmisă din opera lui Rabelais, asupra căreia critica universală nu prea a insistat. Și, ceea ce demonstrează încă

[1] *The England of Shakespeare*, Londra, 1921 ; menționat de Iorga, *op. cit.*, II, p. 373.
[2] *Istoria literaturilor romanice*, II, p. 375.
[3] Frederick S. Boas, *Shakespeare and His Predecessors*, Londra, 1918.
[4] *Istoria literaturilor romanice*, II, p. 377.

şi mai convingător temeinicia analizei e că influenţele nu se circumscriu numai motivelor ; ele sînt urmărite şi în procedeele stilistice (enumeraţia rabelaisiană, pe care Iorga o regăseşte, de pildă, în „calificativele pe care Kent le grămădeşte asupra lui Oswald“ [1]). În sfîrşit, opera lui Shakespeare e comentată şi din perspectiva înrîuririi spaniole (despre care se precizează că a fost înlesnită, poate în chip hotărîtor, de călătoria lui Greene în Spania, fapt foarte însemnat pentru propria operă, foarte îndatorată dramaturgiei medievale şi renascentiste iberice).

De altfel, această relaţie dintre dramaturgia lui Shakespeare e proiectată în permanenţă pe fundalul mişcării europene de idei. Iorga refuză judecăţile nefundate pe o comparaţie a surselor şi, uneori, şi a valorilor. Pe de altă parte, nu se omite implicaţia umană a operei lui Shakespeare ; aşa se şi explică îndelungile analize ale comportărilor sentimentale. Dar nici acestea nu sînt raportate numai la reacţiile personajelor shakespeareane, la logica lor interioară : Iorga analizează comportarea eroilor lui Shakespeare în raport cu permanenţele umane. Şi, de aci, fireşte, prilejul de a urmări psihologia eroilor din „cărţile reprezentative“ ale istoriei literaturii universale, pornindu-se, bineînţeles, de la Shakespeare.

O temă a cărei prezenţă este observată cu toată luarea-aminte în creaţia analizată este, după cum era de aşteptat, aceea a naturii. Iorga îi dă o explicaţie în spiritul doctrinei naturiste : „Ceea ce impune, cîştigă, covîrşeşte de o neasămănată plăcere în forma lui Shakespeare, e, însă cea mai profundă cunoştinţă, de la început, a naturii pe care a observat-o la ţară, ca fiu de oameni săraci, trăit în aer liber, mai tîrziu, spune legenda, şi ca vînător fără permisie — grav păcat în Anglia legilor de pădure impuse de nobilimea normandă bieţilor indigeni anglo-saxoni —, ca *braconneur*, ceea

[1] *Op. cit.*, p. 379.

ce l-ar fi făcut la anume moment din tinereţa lui să părăsească pentru Londra acel Stratford pe Avon unde ar fi avut, fără îndoială, altă carieră." [1]

Şi, în consecinţă, o altă trăsătură a operei shakespeareane este interpretată în sensul concepţiei sămănătoriste, dar nu fără un temei adevărat: „viaţa populară" [2]. Iorga este unul dintre cei mai convinşi partizani ai spiritului popular al operei shakespeareane. Dar, ceea ce e foarte semnificativ pentru lărgimea unghiului din care e privit acest spirit, e că (trebuie s-o spunem, spre deosebire de alte exegeze ale lui Iorga, acelea dedicate literaturii române) el nu e interpretat în înţelesul său absolut, ci în relaţie strictă cu o anume specificitate istorică, determinată de epocă. [3] Unul dintre cele mai pertinente comentarii este cel dedicat anacronismelor din piesele shakespeareane, înţelese ca o modalitate de apropiere de realitatea contemporană: „El (stilul shakespearean, n.n.), prin necontenitele legături, fie şi prin cele mai îndrăzneţe anacronisme, de care nu-şi dă seama sau cărora nu li se acordă importanţă, cu acea *realitate contemporană* (s.n.) în mijlocul căreia, confundat în mulţimea care munceşte şi petrece, rîde şi strigă, trăia el însuşi aşa de intens... Obiceiurile juridice engleze vor apărea... şi vom vedea hanurile engleze, mesele engleze, gîlcevile şi desfrînările engleze..." [4]

Iorga s-a afirmat, în tinereţe, ca un adversar al romantismului. Dar se impune observaţia că, se strecura, de fapt, o confuzie în sistemul său de judecată estetică: el identifica romantismul cu maniera grandilocventă, retorică; opera lui Shakespeare se opunea, în felul acesta, nu romantismului ca

[1] *Op. cit.*, p. 391.
[2] *Idem*, p. 406.
[3] Z. Ornea (*Sămănătorismul*, p. 268) observa chiar, în unele scrieri de tinereţe ale lui Iorga, o pledoarie „pentru disocierea dintre estetic şi existenţial". În *Istoria literaturilor romanice* o asemenea concepţie este exprimată, negreşit, în termeni mult diferiţi, de data aceasta în sensul unei nuanţări a „naţionalului" şi a „popularului".
[4] N. Iorga, *op. cit.*, p. 390.

un curent literar constituit, ci acestei maniere epigonice. Iată cum se explică reacţia lui Iorga faţă de creaţia shakespeareană căreia, atribuindu-i — cu totul îndreptăţit — unele trăsături, valorificate mai apoi de romantici (sentimentul naturii, spiritul popular), crede că-i poate descoperi, în acelaşi timp, o certă valoare romantică. În realitate, acest anti-romantism era înţeles ca o opoziţie a naturalului faţă de teatral, a replicii fireşti faţă de tirada discursivă.

Un alt moment important al acreditării „teoriei naturalului" în privinţa operei lui Shakespeare este reacţia faţă de această operă, reacţie pe care o dezvăluie atitudinea grupului de la *Viaţa românească*. Evident, ei nu vor acorda acestei probleme spaţiul din scrisul lui Caragiale şi, cu atît mai puţin, din acela al lui Iorga. Nici nu vor aspira, precum autorul *Istoriei literaturilor romanice*, să construiască un sistem de interpretare mai complex al cărui obiect să fie însăşi opera lui Shakespeare.

Că Ibrăileanu îl cunoştea bine pe Shakespeare, este un fapt absolut sigur. Nu îl citise în original, dar — ca şi pe Byron, pe Ossian, pe Dickens, pe George Eliot şi, mai ales, pe Thomas Hardy — îl ştia din traduceri franceze [1]. Forţa operei shakespeareane era conferită, în viziunea lui Ibrăileanu, capacităţii de a rămîne conformă cu natura umană, de a descoperi în personajele sale stări sufleteşti, reacţii şi atitudini explicabile nu printr-o structură psihică diferită, ci printr-o intensitate supraomenească a unor procese lăuntrice întru totul umane. Din această perspectivă, apare întru totul justificată opoziţia pe care o schiţează, la un moment dat, Ibrăileanu, între Dostoievski şi Shakespeare, opoziţie la început surprinzătoare [2]. Fericirea eroului dostoievskian din *Umiliţi şi*

[1] Vezi Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, Bucureşti, 1967, p. 320—321.
[2] Vezi *Ana Karenin*, în *Viaţa Românească*, Iaşi, nr. 4/apr. 1911; republicat în G. Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, II, p. 301—310.

obidiți este sentimentul unei ființe, „prea umane“ : „Eroul său așteaptă cu fericire ca fata pe care o iubește dar care nu-l iubește, să fie fericită cu rivalul său ! Desigur e foarte uman și înalt acest sentiment, dar e prea uman și prea înalt — și prea lipsit de poezie.“ [1] Și, prin contrast, Ibrăileanu propune exemplul lui Shakespeare care, într-un asemenea context, își dezvăluie în întregime sensurile : „Într-o asemenea lume, Shakespeare n-ar fi apărut“. Cu alte cuvinte, poetul englez nu aspiră niciodată să fie *prea* uman și *prea* înalt ; structura personajelor sale e întru totul firească, lumea în care trăiesc ele nu este aceea a freneziei dureroase.

Acest contrast între eroul shakespearean și cel dostoievskian fusese sugerat, cu cîțiva ani înainte, și de Merejkovski [2]. Nu știm dacă această comparație căzuse sub ochii lui Ibrăileanu ; oricum, la Merejkovski, concluzia era (de altminteri, firesc) în favoarea scriitorului rus, ai cărui eroi îi apăreau înzestrați cu un spirit „apropiat de absolutul uman“. Criticul de la *Viața românească* privește creația lui Shakespeare dintr-un unghi diferit, acela al omenescului, al *naturalului.*

Argumentul fusese invocat și în faimoasa polemică a lui Ibrăileanu cu Sanielevici, cînd acesta din urmă îl învinuise de „imoralitate“ pe autorul *Crîșmei lui Moș Precu.* Printr-o stranie deplasare de planuri, Sanielevici crezuse că poate descoperi în opera lui Sadoveanu (pe atunci îndeajuns de restrînsă), tendința de a crea senzaționalul prin descrierea unei lumi imorale, dominate de „beție, adulter, prostituție și violență pînă la criminalitate“. Restabilind raportul între subiect și atitudine etică, Ibrăileanu cheamă în sprijin exemple celebre ale literaturii universale, menite să demonstreze că arta se poate conforma naturalului, fără ca prin aceasta să i se substituie : „...vom obiecta deocamdată cu cîteva banalități și anume că se poate face un tablou sinoptic identic (e vorba de

[1] *Op. cit.*, p. 310.
[2] *Tolstoi et Dostoievski*, Paris, 1903.

tabloul sinoptic al «temelor imorale» propus de Sanielevici, n.n.) al operei lui Shakespeare, lui Byron, lui Balzac, lui Dostoievski etc., şi că *Iliada,* care are ca subiect un război provocat de un adulter, e o ţesătură de asasinate şi sacrilegii." [1]

Shakespeare este, la Ibrăileanu, o pildă a înţelegerii depline a existenţei umane, în limitele ei *naturale.* Într-unul dintre articolele consacrate operei lui Thomas Hardy, el descoperă în romanele scriitorului englez „semnificaţia gravă pe care o are viaţa umană pentru cine o priveşte înfiorat de destinul ei tragic" [2]. Ceea ce îi îngăduie s-o compare cu aceea a operei lui Shakespeare : „Ce altă semnificaţie e în *Othello,* în *Romeo şi Julieta,* în *Regele Lear* — şi poate chiar şi în complexul Hamlet — decît aceea că fericirea este lucru fragil, că viaţa este teribilă, că «poate nici nu este loc pe-o lume de mizerii printr-un atît de sfînt noroc străbătător durerii», mai ales pentru exemplarele de elită ale speciei ?" [3]

„Naturalul" nu echivalează, deci, nici la Ibrăileanu cu fericirea idilică, aşa cum îl înţelegeau (e drept, cu mult înainte) criticii clasicizanţi. El înseamnă, dimpotrivă, a fi conform cu natura umană, complexă, contradictorie, tragică.

În paginile *Vieţii româneşti,* referirile la Shakespeare vor fi relativ numeroase [4] ; ele nu sînt, fireşte, străine de spiritul în care Ibrăileanu însuşi aborda opera shakespeareană. Într-o cronică la spectacolul ieşean cu *Hamlet,* de pildă, Topîrceanu considera că „marele merit al D-lui State Dragomir este de a ne fi înfăţişat un om pe care-l putem crede, care reac-

[1] *Mihail Sadoveanu,* publicat sub titlul *Doi critici şi mai mulţi scriitori,* în *Curentul nou,* Galaţi, nr. 2/15 dec. 1905 ; republicat în Ibrăileanu, *op. cit.,* p. 73—89.

[2] *La moartea lui Thomas Hardy,* în *Viaţa românească,* nr. 1/ian. 1928 ; reprodus în G. Ibrăileanu, *op. cit.,* p. 346—350.

[3] *Ibid.,* p. 348.

[4] Cele datorate lui I. Botez, intelectual de cultură engleză, vor fi discutate într-un capitol separat.

ţionează asemenea unui om întru totul obişnuit... dar asupra căruia se năpustesc nenorociri cu totul înspăimîntătoare."[1] În ceea ce o privea pe Aglae Pruteanu, ea era „o Ofelie plină de dragoste şi de frumuseţe, miraculoasă înfăţişare a unei fete tinere care suferă din cauza dragostei neîmpărtăşite".[2] Criteriul valorii era dat, astfel, tot de conformarea la natura umană, iar eroii shakespeareani îşi datorau relieful psihologic nu unor însuşiri excepţionale, ci tocmai *omenescului* lor.

Traducerea *Visului unei nopţi de vară,* realizată de Topîrceanu, a fost îndelung discutată. Petre Grimm[3] a relevat numeroase inconsecvenţe, datorate, fără îndoială, intermediarului francez[4] folosit. Dar, în afara inexactităţilor filologice, Topîrceanu a adoptat adesea un ritm şi un sistem de rime diferite de acelea ale originalului. Nu se poate contesta existenţa unor accente poetice de autentic lirism, mai cu seamă în replicile lui Puck, în cele ale zînelor sau alte meşteşugarilor atenieni, replici — fără discuţie — mai potrivite temperamentului lui Topîrceanu. Iată, de pildă, incantaţia magică a lui Oberon, avînd o rezonanţă de descîntec popular românesc, poetică, dar foarte îndepărtată de original :

Oberon: Pe cine-i vedea
Cînd te-i deştepta
Să-l iubeşti,
După el să lîncezeşti (sic !),
De-ar fi urs, motan,
Sau urangutan (sic !),
De-ar fi leopard cumplit
Sau mistreţ cu păr zburlit ![5]

[1] G. Topîrceanu, *Hamlet,* în *Viaţa românească,* 1912, vol. 24, p. 261.
[2] *Ibid.*
[3] În *Gîndirea,* II, nr. 2/mai 1922 şi în *Dacoromania,* 1923.
[4] Probabil François Victor Hugo.
[5] W. Shakespeare, *Visul unei nopţi de vară,* în rom. de G. Topîrceanu, Iaşi, 1921, p. 32.

Prelucrînd prea liber versul shakespearean, Topîrceanu realizează, de fapt, pe alocuri, un poem dramatic propriu, inspirat de comedia scriitorului englez. Dar, deşi textul românesc e foarte depărtat de original, el cuprinde o adiere poetică, un lirism, care sînt în spirit shakespearean. Iată cîteva versuri din poemul feeric al zînei, din prima scenă a actului III :

Rătăcitoare prin văzduh,
Zbor peste văi, peste colini,
Prin tufe şi prin mărăcini,
Străbat prin apă şi prin foc,
Trec peste garduri şi grădini
Şi mă strecor în orice loc
Mai iute, mai uşoară-n zbor,
Ca globul lunei călător. [1]

Nu e lipsită de semnificaţie împrejurarea că St. O. Iosif, format ca poet în spiritul *Vieţii* lui Vlahuţă, şi, fără îndoială, reprezentînd tendinţa naţională, într-o măsură mai convingătoare decît Topîrceanu, s-a îndreptat şi el spre Shakespeare. Nu credem că e o simplă coincidenţă că piesa tradusă de el va fi tot *Visul unei nopţi de vară* [1], în care regăsea o poezie familiară, înălţîndu-se din peisajele naturale, din acea atmosferă paşnică evocată uneori în scenele meşteşugarilor (de fapt, nişte meşteri ţărani, aduşi de Shakespeare de prin împrejurimile Stratfordului în Atena vremurilor eroice) şi în replicile lui Puck :

Adesea-l fac să rîdă pe-Oberon,
Cînd, nechezînd ca iepele, atrag
Pe harmăsarul brudnic în huceag.

[1] *Op. cit.*, p. 23.
[2] Traducerea lui Iosif a apărut în *Viaţa românească*, an. VII (1913), numerele 2, 3, 4, 5.

Adesea mă fac că-s măr copt în cuptorul
Cumetrei, și cînd vrea să ia ulciorul
Să beie, eu de nasul ei m-anin
Și ale-ul curge-n veștedul ei sîn...
Ades, cea mai sfătoasă din bunici,
Cînd e rugată de nepoții mici
Să spuie-un basm, mă ia drept scăunel
Cu trei picioare : vrea să stea pe el,
Atunci alunec, baba se trezește
Jos pe podele, blastămă, tușește,
Iar toți ceilalți fac haz, se țin de șale
De rîd, pufnesc, strănută în basmale
Și jură că de cînd sînt ei pe lume
N-au pomenit așa poznașe glume. [1]

E, parcă, atmosfera unei seri de clacă într-un sat transilvan ; și — ceea ce e foarte important — această atmosferă se realizează fără a se fi trădat spiritul originalului. Deși Iosif (și el traducător printr-un intermediar, probabil Schlegel—Tieck) se abate și el adesea de la metrica originală, adoptă — ca și Topîrceanu — o împărțire în acte și scene pe potriva necesităților scenei moderne și omite ample pasaje shakespeareane [2], el păstrează cu mai multă atenție nu numai sensurile filologice, dar și pe cele poetice ale originalului.

Iată, pentru comparație cu textul lui Topîrceanu, incantația lui Oberon din actul al II-lea :

Avînd această buruiană, cînd
Titania adoarme, umezesc
Pleoapele-i c-un strop din sucul ei,
Și-orice-ntîlnește-apoi cînd se deșteaptă,

[1] În Shakespeare, *Opere*, III, București, 1956, p. 325.
[2] În ediția definitivă, citată mai sus, omisiunile au fost completate de Florin Tornea.

(De-ar fi un leu, un lup, un urs, un taur,
Un cimpanzeu sau un balaur)
Şi-l urmăreşte-aprinsă de iubire. [1]

Predispoziţiile lirice ale lui Iosif se vădesc şi în tălmăcirea piesei *Romeo şi Julieta*, învăluită într-o atmosferă poetică prin care versiunea publicată la începutul secolului rămîne, pînă astăzi, un moment însemnat în evoluţia artei româneşti a traducerii [2]. La fel de puţin neaşteptată ar fi fost apariţia unei traduceri shakespeareane semnată de Panait Cerna care, în primăvara lui 1908 îşi anunţa o asemenea intenţie [3], fără însă a preciza piesa asupra căreia ar fi dorit să se oprească.

Indiferent de deosebirile ideologice dintre diferitele sale curente, direcţia naţională din cultura românească a interpretat opera lui Shakespeare ca pe o pildă de fidelitate faţă de natură. Dar o natură înţeleasă adesea complex, a cărei expresie supremă era *sufletul omenesc*. Ea se întîlnea, astfel, cu unele interpretări moderne care, aşa cum va sublinia un comentator celebru, „redescopereau valorile poetice ale dialogului shakespearean nu atît în ceea ce spun personajele pe scenă, cît în ceea ce se ascunde dincolo de cuvinte, în înţelesurile omeneşti, permanente, şi în cele ce exprimau o epocă din viaţa unei naţiuni.“ [4]

[1] *Op. cit.*, p. 331.
[2] Revizuită de Al. Philippide, ea a fost publicată şi în volumul I (ESPLA, 1955) al recentei serii complete de traduceri din teatrul shakespearean.
[3] Cf. I. E. Torouţiu, *op. cit.*, IX, p. 58.
[4] M. St. Clare Byrne, studiul *The Social Background*, în antologia *A Companion to Shakespeare Studies*, alcătuită de H. Granville-Barker şi de G. B. Harrison, Garden City, 1960, p. 197.

X

SPRE O CRITICĂ SISTEMATICĂ

Comentariile shakespeareane ale lui Nicolae Iorga erau o primă încercare de a integra creaţia dramaturgului englez într-un sistem coerent, urmărind (uneori amănunţit) nu numai logica interioară a operei, ci şi rolul ei în structura unui întreg peisaj cultural specific. Nu se poate contesta, bineînţeles, că şi la Caragiale şi la Ibrăileanu, personalitatea creatoare a lui Shakespeare e discutată sub semnul unei idei directoare, valabile pentru întreaga gîndire estetică a comentatorilor.

E foarte adevărat, exigenţele criticii dramatice sînt mult mai ferme, în primele decenii ale veacului, decît odinioară. Noile direcţii ale regiei româneşti, care integrau specific arta regizorală europeană erau hotărîtoare în exprimarea unor nuanţe psihologice şi filozofice caracteristice eroului shakespearean, pe care cronicarii le sesizau adesea cu pertinenţă. Spectacolele cu piesele lui Shakespeare sînt incomparabil mai numeroase decît în perioada precedentă ; calităţile regiei, ale interpretării sînt, fără îndoială, de cu totul alt nivel decît în epoca „eroică“ a spectacolului shakespearean pe scenele româneşti. Publicul însuşi era mai receptiv şi la aceasta contribuise, desigur, şi activitatea criticilor şi a istoricilor culturii universale, din ce în ce mai asiduă.

Creaţia, cu adevărat memorabilă a lui Aristide Demetriade în *Hamlet*, de pildă, i-a prilejuit lui Rebreanu un comentariu nu numai al spectacolului, ci şi al dramei însăşi. Pentru cronicar, „Hamlet e un om modern, un om ca noi, un om pe care meditaţia îl împiedică a făptui. E omul scrupulurilor, omul care îşi cîntăreşte fiecare pas, fiecare gest, fiecare cuvînt, dar care totuşi face ceea ce nu vrea şi nu face ceea ce vrea" [1]. „Incapacitatea de a acţiona" a fost explicată, încă de la începutul secolului trecut, în diverse feluri. Ea a fost pusă, mai întîi de Coleridge, pe seama „excesului de meditaţie". Tradiţia acestei interpretări a fost dezvoltată mai cu seamă de critica germană (accesibilă lui Rebreanu) şi de cea engleză, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi în primii ani ai veacului nostru. [2] E greu de stabilit dacă Rebreanu cunoscuse vreuna dintre aceste exegeze şi pe care anume; fapt e că însemnările lui anticipau, într-un fel, formulări devenite celebre. [3]

În „bătălia celor trei Hamleţi", ea însăşi o împrejurare simptomatică pentru elanul pe care îl cunoştea pe atunci spectacolul shakespearean, Rebreanu se declară fără echivoc admirator al interpretării lui Aristide Demetriade. Ea i se relevă a fi de „înaltă valoare artistică", o „izbîndă a actorului" [4]. Aprecierea se întemeiază pe un comentariu general al

[1] *Rampa*, 22.XII.1912, reprodus în volumul *Shakespeare şi opera lui, texte critice*, p. 483.

[2] Dintre cele mai cunoscute exegeze dedicate acestui aspect al tragediei shakespeareane şi care sugerează o soluţie asemănătoare, Rebreanu ar fi putut să aibă la îndemînă fie studiul fundamental al lui Kuno Fischer, *Shakespeares Hamlet*, publicat în *Kleine Schriften*, V, 1896, fie interpretările lui H. Bulthaupt, *Hamlet*, în *Dramaturgie des Hauptspiels*, II, Leipzig, 1902, sau ale lui E. Wolf, *Hamlet und sien Ende*, în *Frankfurter Zeitung* din 5 şi din 7.VI.1901.

[3] „Hamlet e... incapabil să acţioneze, din cauza excesivului de meditaţie şi a voinţei prea slabe" (E. Dowden, *Shakspere*, New-York, f. d., p. 121).

[4] *Rampa*, 22.XII.1912; pentru o vedere de ansamblu o cronicilor dramatice la spectacolele „celor trei Hamleţi" şi, în general, a comentariilor din acea epocă, vezi Al. Duţu, *Shakespeare in Rumania*, p. 59—75.

sensurilor hamletiene, comentariu în care se regăsesc ideile lui Nicolae Iorga: „Hamlet e om. E cel mai om dintre oameni. De aceea e şi un geniu, şi un nebun, şi un erou, şi un gînditor, şi un zvăpăiat. *Omenia profundă e izvorul şi luminătorul tuturor defectelor şi calităţilor lui* (s.n.). E complicat ca orice suflet omenesc şi e simplu ca orice suflet omenesc. De aceea e atît de greu de interpretat, de aceea e atît de ademenitor pentru interpreţi." [1]

Acestea sînt motivele pentru care i se reproşează lui Tony Bulandra neîmplinirile din versiunea sa hamletiană. Fără a i se contesta marele talent actoricesc, se scot în evidenţă discrepanţele dintre comportarea logică a caracterului lui Hamlet şi aceea pe care i-o înfăţişa pe scenă actorul atît de iubit de public. „Dacă totuşi ar fi să facem o gradaţie în şovăire, ar trebui făcută negreşit de jos în sus. Ceea ce înseamnă că Hamlet are să fie mai puţin şovăitor la sfîrşit de cum a fost la început. A pornit de la început cu atîta poftă de răzbunare, încît a uitat că e Hamlet şi că trebuie să fie şovăitor, iar la sfîrşit uită să mai fie răzbunător." [2] Concluzia este întru totul firească: „...Hamlet-Bulandra nu e închegat şi nu e complet. E o încercare interesantă, izbutită pe sfert. Încercare pe care d-l Bulandra are s-o reia mai tîrziu, ca să-i reuşească pe deplin". [3]

Rebreanu cunoaşte sensurile teatrului shakespearean atît încît nu-şi îngăduia să renunţe la exigenţele critice, chiar dacă era confruntat cu faima şi cu respectul pentru Nottara. Consemnînd originalitatea creaţiei în *Hamlet* („construită pe o concepţie proprie, în care nu intră nici amănunte, nici reminiscenţe de la alţi interpreţi" [4]) Rebreanu, este obligat, totuşi,

[1] *Rampa*, 31 dec. 1912. Reprodus şi în volumul *Shakespeare şi opera lui, texte critice*, p. 486.
[2] *Loc. cit.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

să constate: „Hamlet acesta nu ne iubește pe noi, de aceea nici noi nu îl iubim pe el. Hamlet acesta e un suflet superior, rece, mîndru, disprețuitor și ironic, și Hamlet acesta, în cele mai desperate situații, își bate joc de toată lumea și chiar de el însuși. Hamlet acesta e un adevărat prinț al Danemarcei, dar al unei Danemarce friguroase, în care totul e putred, chiar și sufletul lui însuși. De aceea nu-l iubim, de aceea nu ne încălzește. Îl admirăm, dar atît. Soarta lui vitregă ne interesează; dar e ceva neînrudit cu noi, ceva străin de noi. Nu ne încălzește, fiindcă nici el însuși nu se încălzește de nimic." [1] Interesul lui Rebreanu pentru *Hamlet* îl depășea pe acela al cronicarului dramatic, osîndit, fatalmente, să consemneze efemerul; fără să fi scris un studiu anume consacrat tragediei lui Shakespeare, Rebreanu a reconstituit, din fragmente ale cronicilor de odinioară, din mărturii, din afișe vechi de teatru, un fel de istorie a spectacolelor românești cu *Hamlet*. Cu prilejul celei de-a o sută reprezentații a piesei pe scena Naționalului, el își amintește de Pascaly și de Grigore Manolescu, de condițiile în care s-a reprezentat drama, de rezervele de la început ale publicului. [2] E una dintre cele mai complete istorii a unor reprezentații shakespeareane pe scenele românești. Nume celebre de actori, care au dat strălucire teatrului românesc, se perindă în paginile scurtei istorii a lui Rebreanu: Pascaly, Grigore Manolescu, Nottara, Vellescu, Tony Bulandra, Aristizza Romanescu, Aristide Demetriad, Agepsina Macri, Zaharia Bîrsan, George Ciprian, Maria Giurgea... Dovadă că, de-a lungul unei jumătăți de secol de cultură teatrală, drama lui Shakespeare e legată de cele mai de prestigiu nume ale actorilor români.

[1] *Loc. cit.*, p. 488.
[2] *Idem*, p. 489—499.

„Shakespeare e cel mai gustat autor în Bucureşti“ [1], va consemna Rebreanu, ceva mai tîrziu, cu ocazia unei premiere cu *Macbeth* (prilej de a discuta nu numai creaţiile actoriceşti — printre care aceea a lui Bulfinsky a fost, se pare, cu totul excepţională —, ci şi detalii tehnice ale punerii în scenă, precum decorurile, costumele, luminile).

Şi dovada o fac tocmai cronicile numeroase publicate în acei ani. [2]

Deşi nu perseverent îndreptate spre discutarea şi reevaluarea temelor shakespeareane, notaţiile lui Camil Petrescu prezintă un interes cu totul particular al integrării acestor exerciţii critice într-un sistem estetic propriu. În cronicile dramatice consacrate spectacolelor cu piesele lui Shakespeare, Camil Petrescu contura unele principii fenomenologice, pe care le va susţine cu atîta vigoare mai ales ceva mai tîrziu (îndeosebi în cîteva eseuri şi note polemice din *Teze şi antiteze*), respingînd — astfel — implicit perspectiva interpretării „naturaliste“. Dar într-o cronică din 1934 el observa că spectacolul *Richard al III-lea* a obosit, n-a emoţionat: „Pentru că încă o dată se face dovada că nu teatrul, nu acţiunea prinde publicul, ci drama existenţei omeneşti“ [3]. Propunînd separarea planului estetic de cel existenţial, el sugera un ra-

[1] *Viaţa Românească*, nr. 10/1922, reprodus şi în *Shakespeare şi opera lui, texte critice*, p. 499—500.

[2] Între foarte multele cronici publicate în anii 1910—1914, cele care exprimă un punct de vedere mai original sînt semnate de scriitori ale căror preocupări îi aduseseră în preajma teatrului: Rebreanu, Davila, A. de Herz, I. C. Aslan, Victor Eftimiu... Romanul *Omul fără nume*, publicat de Victor Eftimiu cu trei decenii mai tîrziu, va relata nefericirile unui regizor, admirator aproape maniacal al operei shakespeareane. Referirile la Shakespeare sînt, în mod firesc, numeroase, dar nu de valoare egală. În 1912, Eftimiu va reprezenta, la Teatrul Comedia, adaptarea cîtorva scene din *A douăsprezecea noapte*, sub titlul *Peţitorii Oliviei* (apărută în volumul *Fantoma celei care va veni*, 1921); va tipări, de asemenea, şi două poeme: *Hamlet* (*Ramuri*, 5/1910) şi *Hamlet murind* (*Convorbiri literare*, 1911, p. 45—47).

[3] Camil Petrescu, *Opinii şi atitudini*, 1962, p. 455.

port în care nu faptul estetic pur, ci elementul existenței umane este cel menit să creeze emoția artistică.

De altfel, toate observațiile cuprinse de criticile dramatice ale lui Camil Petrescu sînt subsumate acestei concepții, oricît de diferită ar fi ea de tezele și antitezele fenomenologice de mai tîrziu. Shakespeare este capabil, după opinia sa, să transforme „o anecdotă" (așa cum credea el că poate fi numită acțiunea *Neguțătorului din Veneția* [1]) într-o operă artistică de înaltă valoare. Procedeul pe care se întemeiază această transformare este tipic pentru Renaștere: dilatarea subiectului. „Poetul acesta, cel mai mare pe care l-a avut omenirea, e tot atît de mare cînd pătrunde în adîncul sufletelor — ca în *Hamlet* — ca și atunci cînd, exterior, mărește proporțiile. Expresivitatea lui «barbară» dilată orice subiect. Gluma lui e glumă de uriaș." [2] Ideea nu e nouă: o relevase, cu două decenii mai devreme, Sidney Lee [3]. Dar meritul contribuției lui Camil Petrescu trebuie căutat în sensul depășirii argumentului de ordin literar, al cercetării mijloacelor specifice de exprimare scenică; așa se și explică insistența cu care se analizează acordul dintre text și regie (Soare Z. Soare).

Camil Petrescu e consecvent în separarea planului estetic de cel existențial; scriind, de exemplu în 1924, despre spectacolul cu *Femeia îndărătnică* (regia lui Paul Gusty, cu Bulfinski în rolul lui Petrucchio — „poate cel mai frumos succes din cariera sa" [4]), el constată că această comedie „nu are... nici fantezia și umorul din *Visul unei nopți de vară*, nici... poezia caldă, veselia nebunatică din *Noaptea regilor*" [5]. Opera nu prezintă un interes imediat, din pricina modificării structurale a felului de viață; rămînînd doar interesul artistic,

[1] *Op. cit.*, p. 300 (Cronică la *Shylock*, 1924).
[2] *Ibid.*
[3] *The French Renaissance in England*, Londra, 1904, p. 210—276.
[4] *Op. cit.*, p. 313.
[5] *Ibid.*, p. 311.

acesta nu e suficient slujit de mijloacele dramatice folosite aici. Singurul element care determină, totuşi, succesul spectacolului este interpretarea.

Cam aceasta e structura tuturor cronicilor lui Camil Petrescu la spectacolele shakespeareane (şi, fireşte, nu numai la acestea). Interesant de remarcat este că scriitorul român stabileşte, uneori, familii de personaje shakespeareane, pe temeiul „efectului dramatic" după exemplul lui Quiller-Couch : Falstaff e asemuit cu „Sir Tobby" (sic !) [1], Leontes din *Poveste de iarnă* cu Othello [2].

În această atmosferă de definire a unei culturi shakespeareane cuprinse într-un sistem estetic, contribuţia lui Mihail Dragomirescu merită, credem, o atenţie mai mare decît i se acordă în mod obişnuit. Fără îndoială, rigoarea teoriei sale estetice putea fi, la un moment dat, excesivă ; dar ea introducea criterii necesare în discutarea, de cele mai multe ori intuitivă sau pur exclamativă, a fenomenului cultural.

Punctul de vedere al lui Mihail Dragomirescu se cristalizează în jurul anilor 1925—1927, adică axact în perioada în care pregătea tipărirea *Ştiinţei literaturii.* Pentru el Hamlet este un răzvrătit împotriva „realităţii", ceea ce duce, în cele din urmă, la „degradarea" sa treptată [3]. S-a vorbit despre o eventuală înrîurire din partea teoriilor foarte cunoscute ale lui George Wilson Knight [4]. Ceea ce nu ar fi imposibil, Mihail Dragomirescu fiind un cunoscător al limbii engleze ; eventual opera criticului britanic i-ar fi putut fi semnalată de soţia sa

[1] *Op. cit.*, p. 322 (Cronică din 1925 la *Nevestele vesele din Windsor*).
[2] *Op. cit.*, p. 474—475 (cronică din 1937 la *Poveste de iarnă*). Din foarte susţinuta activitate de cronicar dramatic a lui Camil Petrescu se mai pot menţiona şi cronicile la *Mult zgomot pentru nimic*, în 1928 (*op. cit.*, p. 404) şi la *Noaptea regilor*, în 1931 (*op. cit.*, p. 434—435).
[3] Vezi *Viitorul*, 6 febr. 1926, p. 1—2 ; *Rampa*, 5 mart. 1925, p. 1 ; *Clipa*, nr. 91/1925, p. 1, nr. 92/1925, p. 1 ; *Critică*, I, Bucureşti, 1927, p. 210—211 ; *idem*, II, 1928, p. 79—90 etc.
[4] Al. Duţu, *Shakespeare in Rumania*, p. 143.

Laura Dragomirescu, precum se știe asiduă frecventatoare a literaturii engleze, autoare a unor traduceri shakespeareane deloc neglijabile. Dar contribuția cu adevărat semnificativă a lui Wilson Knight va prinde un contur mai precis abia cîțiva ani mai tîrziu, în lucrarea sa, atît de controversată, *The Wheel of Fire* [1]. Concepțiile antiromantice ale teoreticianului „capodoperei" se răsfrîng, în chip firesc, în interpretarea creației shakespeareane. Cel care proclama superioritatea „originalității clasice" în comparație cu „originalitatea realistă și romantică" [2] nu putea să dea un alt înțeles artei lui Shakespeare. Personajul dramatic e judecat în funcție de puterea lui de a întrupa o stare sufletească eternă. Precum Othello care este prototipul geloziei ca specie [3].

Se înțelege că o atare viziune procustiană ducea (cel puțin în cazul referirilor la Shakespeare) la reactualizarea unor puncte de vedere clasicizante, la care critica modernă renunțase de mai multă vreme.

Mihail Dragomirescu pornea de la convingerea (afirmată atît de des în opera sa) că nu există un raport obligatoriu între biografie și creația artistică. Hotărîtoare este, pentru el, impresia pe care ne-o fac „capodoperele unui scriitor" și, de aceea, Taine și Brandes, care au încercat asemenea sinteze privind literatura lui Shakespeare (vrînd să facă din viața poetului un roman pentru a-i explica opera) săvîrșesc o contradicție *in adjecto*. Fiindcă, dacă această biografie este cu adevărat un roman, ceea ce va interesa va fi *originalitatea* autorului și nu *adevărul științific*, „arta și nu rațiunea" [4]. Esteticianul român crede că eroarea fundamentală a „metodei istorice" este aceea de a fi confundat importanța unei in-

[1] Oxford University Press, 1930.
[2] M. Dragomirescu, *Critică*, II, p. 256 ; vezi și Z. Ornea, *Trei esteticieni*, 1968, p. 85.
[3] Z. Ornea, *op. cit.*, p. 63—64.
[4] *La science de la littérature*, I, Paris, 1928, p. 15—16.

fluențe relevate într-o operă mediocră cu aceea ce se poate observa că acționează într-o capodoperă. Așa gîndea și Nicolae Iorga, atunci cînd formula ideea „cărților reprezentative". De fapt, Dragomirescu contestă că prezența unor scene (luate aproape *ad litteram*) din Plaut în comediile lui Molière, din Guillen de Castro în opera lui Corneille, din Bandello și Holinshed la Shakespeare ar fi influențe: „Nu putem spune despre el (despre Shakespeare, n.n.) și nici despre vreun alt poet creator de capodopere, decît un singur lucru: aceste împrumuturi care sînt socotite influențe nu sînt în realitate pentru geniul creator *decît un simplu material, asemenea aceluia pe care i-l oferă natura plină de farmec și de frumusețe, pentru ca el să creeze atîtea imagini poetice.*"[1]

Separînd valoarea psihologică de cea estetică, Mihail Dragomirescu observă că efectele cele mai puternice nu sînt produse de elemente „agreabile". Întîmplările sîngeroase din războiul Troiei, atmosfera întunecată, sfîșietoare a *Infernului* dantesc stau dovadă. Și, poate mai presus decît acestea, creația unor personaje dominate de impulsuri instinctive demonstrează valabilitatea acestui punct de vedere, cel puțin în sensul că frumosul estetic nu este același lucru cu frumosul etic: „...ce ar fi fost Shakespeare dacă nu ar fi creat atîtea personaje care, în viața de toate zilele, ne-ar îngrozi. Ce ar fi *Othello* fără Iago? Și ce-ar fi *Furtuna* fără Caliban, piesa *Richard al III-lea* fără rolul regelui?"[2].

Distincția operată de Mihail Dragomirescu între „ideea generatoare" și „ideea abstractă" îi îngăduie să observe nuanțe în comportarea eroilor literari, conferite de acțiunea diferită a ideii concrete, considerată ca element fundamental în construcția literară. Ceea ce conduce la o comparație a personajelor aparținînd diverselor opere, puse în împrejurări

[1] *Op. cit.*, p. 33.
[2] *Idem.*, p. 85.

asemănătoare : „În *Othello* al lui Shakespeare, în *Andromaca* lui Racine, e vorba de acelaşi sentiment : gelozia. Dar în *Othello* e vorba de gelozia activă a unui bărbat orbit de intriga lui Iago, în vreme ce, în *Andromaca*, gelozia Hermionei, adevăratul personaj principal al tragediei, este feminin, lucid şi pasiv.

În *Romeo şi Julieta*, ne aflăm în prezenţa unei iubiri statornice care duce la moarte ; în *Fedra*, iubirea se înfăţişază cu o nuanţă sensuală... şi se dezlănţuie prin spiritul înnăscut de răzbunare al cuiva care plăteşte prin propria-i moarte." [1]

Comparaţia Shakespeare-Racine este, de fapt, de provenienţă romantică ; ea dezvăluie surprinzătoare raporturi ale gîndirii comparatist-estetice a lui Mihail Dragomirescu cu viziunea romantismului. Fireşte, premisele sînt amănunţit, sistematic prelucrate, devenind doar nişte sugestii îndepărtate care prezidează numai în mod vag analizele lui Mihail Dragomirescu ; ele, totuşi, nu pot fi contestate. Cînd, de pildă, criticul urmăreşte acţiunea „factorului unificator" („impulsiunea spre expresie, afectivitate selectivă şi intenţie artistică" [2]), apelează din nou la comparaţii puse la îndemînă de opera shakespeareană, între „elanul mai degrabă calm" din *Hamlet* şi „elanul vertiginos" din *Romeo şi Julieta* [3]. Ceea ce determină o desfăşurare diferită a acţiunii şi a vieţii psihologice. Şi, din nou, comparaţia Shakespeare-Racine (căreia i se adaugă, semnificativ, de această dată, Euripide) vine să ilustreze teza „impulsului spre expresie" ca factor unificator. [4]

Se cuvine să se sublinieze observaţia lui Mihail Dragomirescu privind cele două serii de „imagini-personaje" care se grupează, una în jurul lui Romeo, cealaltă în jurul Ju-

[1] *Op. cit.*, II, p. 40.
[2] *Idem.*, p. 47
[3] *Ibid.*
[4] *Idem.*, p. 49—56.

lietei : de-o parte, Benvolio, Mercutio, călugărul Laurent, de partea cealaltă, bătrînul Capulet, doica, Tybalt ; spiritul, rațiunea, umorul confruntîndu-se cu violența, sporovăiala, lipsa de maleabilitate intelectuală. [1]

Ceea ce unifică, în opinia criticului, elementele contradictorii ale filozofiei shakespeareane, generate de întîlnirea dintre planul generalităților estetice și cel al existenței practice, este „factorul de natură mistică" [2]. Mihail Dragomirescu numește astfel, precum se știe, nu un factor de obîrșie teistă, ci spiritualistă, întrupată în valori simbolice. Aceasta e „în relație cu intenția artistică," după cum, „valoarea estetică e în relație cu facultatea afectiv-selectivă", iar „valoarea absolută e în relație cu energia exteriorizării" [3]. Aceasta determină învăluirea realității estetice a ideii generatoare „într-un văl încîntător" [4]. Valoarea estetică are darul să estompeze nuanțele afective prea puternice, fie ele excesiv de plăcute sau de neplăcute, care ar putea îngreuna contemplarea imaginilor, unor evenimente sau a unor lucruri deosebit de impresionante. „Unificînd nuanțele afective într-un singur tablou care poate fi contemplat, valoarea estetică le face necesare întregului, iar sentimentul acestei necesități îl încîntă în chip extraordinar pe poetul care își simte sufletul îmbogățindu-se cu o nouă realitate afectivă." [5]

Cel mai potrivit exemplu menit să ilustreze acest proces („prin care capodopera dobîndește posibilitatea de a pătrunde în cele mai îndepărtate unghere ale sufletului nostru, fără a stîrni o reacție de respingere și fără efervescențe, și de a deveni un obiect a cărui contemplare ne încîntă estetic" [6]) este *Richard al III-lea*, comparat și de această dată, fapt întru

[1] *Op. cit.*, p. 51.
[2] *Idem.*, p. 55
[3] *Idem.*, p. 55—56
[4] *Idem.*, p. 58.
[5] *Idem.*, p. 58—59
[6] *Idem.*, p. 59.

totul simptomatic, cu un erou racinian, cu Néron. Personajul lui Shakespeare este (așa cum se descrie el însuși) la fel de respingător și fizicește și moralicește, așa încît pare că nu va putea deveni vreodată obiect al contemplației estetice. Cum izbutește Shakespeare să-l transforme într-unul dintre cele mai impresionante personaje ale poeziei dramatice ?

În primul rînd, constată Mihail Dragomirescu, Richard este investit cu rolul fatalității care trebuie să se răzbune (așa cum sună blestemele reginei Margareta) împotriva întregului neam al uzurpatorului Eduard al IV-lea. [1] Apoi, el se înconjoară cu personaje mai meschine și mai detestabile decît el însuși. Cea dintîi observație, privind sensul destinului căruia i se substituie Richard, îi aparține și lui Hamilton Thomson [2] ; nu e imposibil ca Mihail Dragomirescu să o fi preluat de acolo. Dar el o subordonează sistemului său estetic, încercînd să demonstreze că trăsăturile malefice ale personajului sînt necesare pentru a-l transforma într-un personaj *eroic.* [3]

După părerea criticului român, opera literară este intraductibilă, chiar și traducerile cele mai valoroase (precum acelea ale lui Schlegel din Shakespeare) neizbutind să transmită „farmecul primitivității tumultuoase“ al originalului. [4] Ideea este prea apropiată de cele ale lui Croce pentru a nu atrage atenția. Ca și la esteticianul italian, se face observația că farmecul literar al operei shakespeareane nu se relevează decît arareori spectatorului, solicitat de violentele emoții teatrale. [5] Și, ca și acolo, se insistă asupra obligației de a descoperi valoarea operei shakespeareane mai ales prin lectură. [6]

[1] *Op. cit.*
[2] *Richard III*, Cambridge, 1907, p. 36—41.
[3] *Op. cit.*, II, p. 60.
[4] *Idem.*, p. 152.
[5] Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (ed. IV-a), Bari, 1950, p. 89.
[6] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 153.

Încadrînd interpretarea operei shakespeareane în propriul sistem estetic, Mihail Dragomirescu socotește că unele drame ale scriitorului englez pot, laolaltă cu alte creații reprezentative ale literaturii universale, să demonstreze „genialitatea creatoare parțială“, în timp ce *Oedip-rege* al lui Sofocle, *Andromaque* a lui Racine, *Polyeucte* al lui Corneille, *Othello*, *Booz endormi* al lui Hugo, *Doamna Bovary*, sînt „exemple doveditoare ale genialității complete“ [1], *Iliada*, *Furtuna* („în episoadele fantastice“), *Faust*, cea mai mare parte a nuvelelor lui Maupassant, *Salammbô*, au o genialitate *parțială*. [2] De altminteri „cele mai multe comedii și drame istorice ale lui Shakespeare“ sînt cuprinse în această categorie, „genialitatea“ dezvăluindu-se „în cîteva caractere și în cîteva situații, dar restul nu se distinge decît prin geniul scriitorului și nu al poetului, deși el aspiră să atingă poezia.“ [3] La drept vorbind, abstracție făcînd de unele formulări aparent sentențioase (și care sînt un rezultat al întregii construcții rigide — totuși — a sistemului) se poate recunoaște că — precum, de altfel, a relevat adesea critica shakespeareană — scene întregi, replici, prezența unor personaje în comediile și „cronicile“ lui Shakespeare reprezintă adevărate puncte de minimă intensitate a ritmului dramatic.

Originalitatea, însă — afirmă cu dreptate Mihail Dragomirescu —, nu trebuie căutată doar în structurile generale ale operei literare ; ea poate fi detectată și în elementele ei episodice, contribuind, negreșit, la întregirea unei impresii de ansamblu. Originalitatea elementară a *Visului unei nopți de vară* este umoristică („cel mai serios dintre sentimentele umane, dragostea, este cel mai ridicul“ [4]) ; dar țesătura comică cuprinde și pasaje patetice, precum acelea din partitura celor

[1] *Op. cit.*, III, p. 54.
[2] *Ibid.*, p. 55.
[3] *Ibid.*
[4] *Idem.*, p. 84.

două perechi de îndrăgostiți, Hermia-Lysander și Helena-Demetrius.[1]

O altă opinie critică a lui Mihail Dragomirescu în acest plan al interpretării operei lui Shakespeare provine din principiul „originalității plastice istorice". Distingînd trei sfere (mitologică, istorică propriu-zisă și sfera actualității) estetica lui Dragomirescu admite că adevărul obiectiv-istoric nu e străin de substanța dramatică a operei shakespeareane. Fie că e o istorie legendară, ca în *Hamlet* și *Macbeth*, sau una istorică propriu-zisă, precum în *Richard al II-lea, Richard al III-lea, Regele Ioan* sau *Henric al IV-lea,* ea se transformă în act estetic. Ceea ce nu se întîmplă, crede esteticianul român, în *Henric al VIII-lea*, în care Shakespeare „se apropie prea mult de timpul prezent" și unde „materia istorică nu îl mai inspiră aproape deloc"[2].

Acceptînd ideea „istorismului", chiar sub înfățișarea aceasta încă prea puțin conturată, Mihail Dragomirescu introduce, de fapt, între datele sistemului său filozofic, un element nou pe care Croce îl va recunoaște ceva mai tîrziu, îndeosebi în lucrările ultimei perioade de creație.[3] Problema istoriei va deveni pentru Benedetto Croce o problemă fundamentală începînd din 1930, anul apariției unei lucrări de o mare însemnătate: *Istoria ca gîndire și ca acțiune*[4]. Transcendența și metafizica tradițională sînt înlocuite cu o doctrină a cunoașterii și o metafizică a imanenței. Și e întru totul firesc că, atît Dragomirescu, cît și Croce, se folosesc în ilustrarea acestor idei și de exemple (numeroase în ambele cazuri) puse la îndemînă de opera shakespeareană.

[1] Vezi și Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 106: „Comicul e potențat de prezența inefabilă a liricului".

[2] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 192—193. Pentru relațiile Croce-Mihail Dragomirescu, vezi Z. Ornea, *Trei esteticieni*, p. 114—118.

[3] Vezi și Luigi Mistrorigo, *La culture italienne depuis la guerre*, 1967, p. 122.

[4] Vezi W. K. Wimsatt, Jr., Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History*, New York, 1957, p. 515.

În viziunea critică a lui Mihail Dragomirescu, pilda cea mai convingătoare a posibilităţilor artei de a da viaţă estetică unor compuneri convenţionale este *Visul unei nopţi de vară*. În această „comedie extraordinară" se întîlnesc, în acelaşi cadru istoric, „actualitatea — sub forma credinţelor populare — şi convenţionale, în sinteza totalităţii" [1]. Se poate face, fără îndoială, observaţia că actualitatea nu pătrunde în feeria shakespeareană numai „sub forma credinţelor populare", că existenţa lui Bottom şi a prietenilor lui este, conformă, cum prea bine se ştie, mai curînd celei a breslelor engleze de pe la sfîrşitul Renaşterii decît a meşteşugarilor din Atena epocii legendare. Dar punctul de vedere al lui Mihail Dragomirescu este pe deplin justificat, el consideră că „în primul rînd credinţa în elfi i-a îngăduit poetului să-i creeze pe Oberon, pe Titania şi pe Puck" [2].

Indiferent în ce măsură considerăm acceptabilă teoria lui Mihail Dragomirescu, în trăsăturile ei generale, nu putem să nu observăm că, în cele mai multe cazuri, chiar cînd sînt prea rigid subsumate unei construcţii estetice excesiv de precise, notaţiile care privesc opera shakespeareană se întemeiază pe o cunoaştere îndeajuns de amănunţită a ei şi sesizează, de cele mai multe ori, sensurile.

Mihail Dragomirescu nu este singurul estetician român care, în această perioadă, s-a aplecat asupra creaţiei lui Shakespeare. Dar el a făcut-o incomparabil mai sistematic, rezultatele sînt mai ample decît la cei mai mulţi dintre contemporanii lui. Nici Bogdan-Duică, ale cărui observaţii („Să nu meargă la teatru cine nu poate gusta germanismul grandios al artei acestui popor" [3]) nu depăşesc concluziile criticii de factură tainiană ; nici Sanielevici la care — aşa cum s-a observat —

[1] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 194.
[2] *Ibid.*
[3] *Cronică teatrală*, în *Luceafărul*, IX, nr. 23 din 1 dec. 1910, p. 565. Vezi şi M. Adrian, *op. cit.*, p. 30.

eticul se transformă „dintr-un coeficient al valorii estetice în unicul ei generator“ [1], ceea ce, adăugîndu-se preferinței marcate pentru clasicism explică de ce Shakespeare apare ca „un creator de opere de cele mai multe ori haotice, produs al unui spirit nordic, însetat de spectaculoase monstruozități“ [2], surprinzător ecou al criticii clasicizante din secolul al XVIII-lea, reflectat din unghiul „psihologiei de rasă“; și nici Lovinescu, a cărui *Istorie a literaturii române contemporane*, de pildă, nu menționează preocupările shakespeareane ale intelectualilor români dintr-o perioadă atît de importantă pentru pătrunderea lui Shakespeare în cultura românească (iar cînd în cursul exercițiului său critic se apropie de dramaturgul englez o făcea formulînd idei destul de generale [3]); nici unul dintre ei nu a consacrat dramei shakespeareane o analiză mai largă și nu a cuprins-o în vreun chip semnificativ în propriul sistem estetic.

În aceeași perioadă, însă, o critică dedicată mai consecvent literaturii engleze (e drept, uneori, operată cu mijloace de diletant) va înlesni contactul cu problemele operei shakespeareane și va duce, nu fără unele ezitări, la conturarea unei școli românești de interpretare a acestei opere.

[1] Cf. Z. Ornea, *op. cit.*, p. 165.
[2] *Studii critice*, 1927, p. 61.
[3] Vezi *Critice*, III, 1927, p. 44: piesele lui, „pentru uriașa viață ce clocotește în ele trebuiesc admirate; pentru erorile sau particularitățile ce pot fi conținute nu trebuiesc imitate niciodată“, ceea ce reprezintă tot un îndepărtat reflex al criticii franceze din secolul al XVIII-lea.

XI

CRITICII DE CULTURĂ ENGLEZĂ

Am mai avut prilejul să constatăm că filologia anglistă nu are la noi o tradiţie prea îndelungată. În secolul trecut, traducerile directe din limba engleză erau adevărate excepţii (cele ale lui C. A. Rosetti şi P. P. Carp numărîndu-se printre ele). Pînă tîrziu, cunoaşterea mediată a literaturii engleze nu a îngăduit întotdeauna observaţiilor să părăsească tărîmul generalităţilor şi să dezvăluie elemente cu adevărat reprezentative, decurgînd din analize filologice aplicate.

Opera lui Shakespeare nu face, evident, excepţie: abia în secolul nostru, ea este discutată din perspectiva izvoarelor directe. Începuturile sînt timide. Cu prilejul reprezentaţiei cu *Romeo şi Julieta* în versiunea lui St. O. Iosif (stagiunea 1913/1914), un student în limba şi literatura engleză, D. N. Ciotori, proclama traducerea „impecabilă", lăudînd faptul că tălmăcitorul evitase „teatralizările cu care e înţesată piesa" [1]. Tînărul anglist recomanda traducătorilor să pornească direct de la textul shakespearean sau, dacă nu cunosc limba, cel puţin de la cel francez al lui Duval pe care îl considera foarte fidel originalului englez.

[1] D. N. Ciotori, *Modernizarea lui Shakespeare*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1914, p. 93—94. Vezi şi Al. Duţu, *Shakespeare in Rumania*, p. 81—82.

Ciotori mai publică în această vreme un articol prilejuit de împlinirea a 350 de ani de la nașterea lui Shakespeare [1]. Erau cîteva rînduri, fără pretenții, cu caracter festiv, care nu adăugau prea mult la informațiile curente pe atunci [2]. Apoi, urma acestui tînăr anglist se pierde. Lăsase în urmă și un volum de povești și legende (*Calea robilor*, 1912) precum și cîteva schițe inspirate din viața țăranilor gorjeni. Istoriile literare nu-l menționează decît rareori [3], numele lui nu mai apare prin publicații, biografia lui rămîne, practic vorbind, necunoscută.

Profesor la Universitatea din Cluj, Petre Grimm a avut o activitate didactică îndelungată ; prezența sa în presa vremii este, însă, extrem de redusă, el disprețuind — precum se pare — asemenea îndeletniciri. Contribuția sa cea mai solidă (culegînd informațiile, pentru întîia dată, din surse disparate) rămîne cea consacrată *Traducerilor și imitațiunilor românești după literatura engleză* [4]. Bineînțeles, biografiei lui Grimm i s-au adăugat de atunci multe date, au fost identificate între timp izvoare noi. Studiul său are, însă, meritul incontestabil de a fi fost cel dintîi care și-a propus ca, pe temeiurile unei cercetări sistematice, să urmărească relațiile literaturii românești cu o zonă a culturii europene mai puțin frecventate de intelectualitatea noastră. Susceptibilă a fi completată, bibliografia lui Grimm este, totuși, și astăzi, un punct de referință deosebit de util pentru orice cercetare întreprinsă în domeniul relațiilor literare anglo-române.

[1] *Comemorarea lui Shakespeare*, în *Luceafărul*, 1914, p. 281—282. Vezi Al. Duțu, *op. cit.*

[2] Vezi și D. N. Ciotori, *Shakespeare și epoca lui*, în *Flacăra*, 1916, p. 380—382 și 494—496. Cîteva pagini redactate cu grijă, cuprinzînd date precise asupra perioadei elizabethane și a biografiei dramaturgului caracterizat a fi „ca și Robert Burns, un geniu popular".

[3] De exemplu, E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, p. 232.

[4] *Dacoromania*, 1923, p. 284—377.

În 1916, la comemorarea a trei sute de ani de la moartea scriitorului, cînd revistele de cultură au publicat un număr impresionant de articole și eseuri (unele preluate din paginile unor reviste sau volume exegetice apărute în străinătate), Grimm semnase în *Noua revistă română*[1] o amplă prezentare a vieții și operei lui Shakespeare, redactată cu multă seriozitate. Se relevau elementele realiste ale dramaturgiei shakespeareane și, ceea ce reprezintă o contribuție încă și mai semnificativă în sensul aplicării unei metode comparatiste, se observau ecouri ale creației lui Shakespeare în opera lui Hasdeu și a lui Delavrancea.

Deși nu avea o formație sistematică de filolog, ieșeanul I. Botez a fost unul dintre cei mai activi popularizatori ai literaturii engleze. Paginile scrise de el, destul de numeroase, nu se încheagă într-o concepție estetică sau filologică unitară, dar reprezintă, incontestabil, un moment important al fenomenului de pătrundere a creației shakespeareane în cultura românească modernă. Încă din 1913, Botez, recenzînd o recentă traducere a *Negutătorului din Veneția*, dovedea o bună cunoaștere a textului original, a implicațiilor sale în planul literar, al traducerii „fidele și artistice" [2].

Cele mai multe articole și eseuri publicate de el în *Viața românească*[3] în primul deceniu al secolului au fost cuprinse, ceva mai tîrziu, în volumul *Aspecte din civilizația engleză*[4]; cartea cuprindea și un studiu inedit, unul dintre cele dintîi de literatură comparată, *Relațiuni între literatura engleză și literaturile continentale*[5]. Acesta era, de fapt, prima contri-

[1] Nr. 6, mai 1916, p. 1—8.
[2] *Viața românească*, 1913, vol. 30, p. 30—36.
[3] Iași, 1912.
[4] Preocupările angliste, în special pentru fenomenul pătrunderii operei shakespeareane au rămas statornice. Menționăm dintre acestea: *Shakespeare în românește*, *Viața românească*, XV, 1923, nr. 5; *Shakespeare tradus*, *idem*, XVI, 1924, nr. 1, p. 32—37.
[5] *Op. cit.*, ed. a II-a, p. 250—286.

buţie mai întinsă a lui I. Botez în domeniul literaturii ; preocupările sale anterioare se limitaseră, îndeosebi, la aspecte ale civilizaţiei, ale vieţii sociale şi ale culturii, în sensul ei cel mai larg.

Ideile criticului ieşean nu sînt întotdeauna foarte limpede exprimate. Pentru el, de pildă, „cucerirea normandă intervine ca un accident în dezvoltarea istorică a poporului englez care, dacă îi opreşte avîntul timp de trei veacuri, în schimb îi întăreşte puterea de viaţă prin acea vigoare pe care omul o adună în organismul lui, cînd trăieşte în strînsă legătură cu natura“ [1]. Era o aplicare cam rudimentară a tezelor poporaniste la un proces istoric şi cultural mult mai complex decît o sugera autorul, proces care nu poate fi explicat atît de simplu, prin apropierea de natură a unei populaţii (e vorba de anglo-saxonii băştinaşi), obligată să ia drumul codrilor. Oricum, un asemenea punct de vedere nu explică (aşa cum, de fapt, crede I. Botez) de ce „poporul englez poate să aibă, îndată după emanciparea lui politică, pe Chaucer, şi după o sută cincizeci de ani să producă cea mai bogată şi mai strălucitoare înflorire literară pe care a avut-o vreodată un popor, şi care a dat omenirii pe Shakespeare“ [2].

Într-un capitol amplu, *Caracteristice naţionale din limbă şi literatură*, [3] al cărui titlu are o simptomatică rezonanţă poporanistă, se urmăreşte, îndeajuns de sistematic, istoria literaturii engleze, capitolul fiind astfel cea dintîi prezentare a unei teme de o asemenea importanţă. S-ar putea reproşa faptul că mulţi dintre istoricii şi criticii literari pe care se sprijină nu sînt autorităţi dintre cele mai de seamă în materie : Henry S. Pancoast, Thomas Morley, T. R. Lounsbury, Bernhard Ten Brink etc.

[1] *Op. cit.*, p. 217.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 202—249.

I. Botez este un partizan al acelor opinii conform cărora spiritul englez înseamnă sobrietate și respectarea principiilor morale : „Sînt puțini flecari printre scriitorii de geniu ai Angliei ; și, de obicei, cei mai mari — Spencer, Milton, Bunyan, Wordsworth, Tennyson, Carlyle, Ruskin, Browning — sînt predicători (sic !), oameni profund serioși, preocupați de propagarea unei învățături. Însuși Shakespeare, deși învățătura lui pare să fie mai puțin clară, este, chiar în spiritul și rîsul lui, tragic de serios și profund moral." [1] Confuzia dintre planul estetic și cel moral este, aci, completă. Shakespeare este o culme a Renașterii, fenomen care a afirmat literatura engleză înaintea altora de pe continent („în veacul al XVI-lea, în mijlocul celei mai bogate eflorescenți literare din Europa, Anglia culminează cu Spencer, Shakespeare și Bacon ; Germania... așteaptă pînă spre începutul secolului al XIX-lea pe autorul lui *Faust*" [2]). El este, în același timp, un scriitor european, în jurul căruia, ca și în jurul lui Dante, Milton, Goethe [3], s-au produs puternice centre de influență.

Shakespeare este, în concepția lui I. Botez, nu numai un model literar, ci și unul filozofic. Afirmația aceasta se face în numele principiului realist al „adevărului vieții" : „Marii scriitori, care au rămas contemporani generațiilor de după ei, au fost în toate timpurile profund serioși, adînci înțelegători ai vieții ; s-au coborît în profunzimile sufletului omenesc, unde izvoarele sînt bogate și limpezi ; din acest contact direct s-au inspirat, nu de la muzica cuvintelor ori de la ritmul frazei. Totdeauna ei spun *ceva* și foarte adesea nu se îngrijesc prea mult, *cum* spun ; vorbesc cu sinceritate și arareori respectă codurile stabilite. Mulți resping analizele lo-

[1] *Op. cit.*, p. 235—236. De fapt, acest pasaj reprezintă o traducere din Henry S. Pancoast, *An Introduction to English Litterature*, f. d., p. 131—132 și amintește ideea de bază a lui Richard Moulton, *The Moral System of Shakespeare*, New York, 1903.
[2] *Idem*, p. 261—262.
[3] *Ibid.*

gice, descrierile îngrijite şi sfidează tehnica măiastră a stilului. Vor să spună ceea ce *simt* că au de spus şi pare că n-ar fi fost posibil să se oprească în cale, pentru aranjări simetrice de fraze şi acorduri muzicale de cuvinte. Sînt naturi elementare, vulcani care aruncă metale preţioase la un loc cu zgura. Shakespeare poate fi considerat ca cel mai ilustru reprezentant al acestei categorii de scriitori." [1]

Afirmaţiile lui Botez sînt, fireşte, discutabile. Ele demonstrau o înţelegere cu totul parţială a „teoriei naturalului" (aflată, cum se ştie, la mare preţ în cercul „Vieţii româneşti"), care n-a susţinut niciodată că Shakespeare ar fi „o natură elementară" şi că stilul său sfida „tehnica măiastră". O atare concepţie se apropia mai degrabă de tradiţia voltairiană. Apăruseră, încă de prin 1880, importante analize ale stilisticii shakespeareane, demonstrînd că nu numai arhitectura generală a dramelor, dar şi construcţia frazei, alternanţele versiunilor rimate cu cele nerimate şi cu proza nu sînt simple accidente. Pe de altă parte, e cel puţin ciudată părerea că Shakespeare nu e preocupat de „analiza psihologică a caracterului". („Din acest punct de vedere Shakespeare e inferior lui Bourget şi multor altora". [2]) Nu se desluşeşte aici o simplă confuzie între „psihologism" şi „analiză psihologică" ; Botez crede cu sinceritate că personajele lui Shakespeare „sînt de multe ori neverosimile şi absurde", remarcînd că „nebunii şi criminalii lui sînt recomandaţi studenţilor, la clinicile spitalelor pentru studiul bolilor şi perversiilor sufleteşti" [3]. E foarte greu de înţeles cum se realizează, în concepţia lui I. Botez, acordul între aceste idei şi teoria „adevărului vieţii" pe care o susţinea în fruntea eseului său. Se pare, însă, că pentru el tocmai această abatere de la regulile obişnuite de comportare psihologică este cea care conferă perenitatea eroilor shakes-

[1] *Op. cit.*, p. 316—317.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

peareani : „A putut vreodată să existe un Falstaff ? Şi poate fi vreo îndoială de nemurirea lui Falstaff ? Atît de viu, în jovialitatea lui gigantică şi amorală, străbate veacurile !“ [1]

Botez nu a avut, evident, răgazul să tragă o concluzie clară din teoriile contradictorii care au circulat în shakespearologia europeană şi americană în primele decenii ale secolului acestuia. El alătura bizar concepţii ca acelea ale lui Robert Bridges (care scria : „Shakespeare nu poate fi pus în mîna tinerilor fără a li atrage atenţia că lucrurile caraghioase din piesele lui au fost scrise ca să fie pe placul caraghioşilor, destrăbălările pentru destrăbălaţi şi cele brutale pentru oamenii brutali“ [2]), „naturalismul“ şcolii germane a lui Levin Schücking (cartea acestuia, *Charakterprobleme bei Shakespeare*, tradusă în engleză în 1922, insista asupra facturii populare a teatrului renascentist englez), psihologismul lui Bradley din *Shakespearean Tragedy* (1904) şi teoriile doctorului Ernest Jones [3], conform cărora Hamlet era un „caz patologic“.

În anii imediat următori primului război mondial personalitatea cea mai marcantă a filologiei anglistice româneşti a fost Marcu Beza. Din fericire, opiniile sale social-politice eronate nu au avut ecou în studiile sale de filologie anglistă. Debutase cu schiţe care, fie că erau inspirate din legendele populare aromâne, fie că înfăţişau momente ale vieţii satului macedonean [4]. Romanul său, *O viaţă*, a fost primit cu răceală de critică ; Lovinescu socotea că scriitorul „nu reuşeşte să ridice o simplă schiţă filigrană la tonul şi dezvoltarea epică necesară“ [5]. Nici colaborările sale, de prin 1922, la revista *Cuget românesc* nu s-au bucurat de vreo atenţie deosebită. În

[1] *Op. cit.*

[2] Cf. F. E. Halliday, *op. cit.*, p. 33—34 ; cartea lui Bridges, *The Works of William Shakespeare*, apăruse în 1907.

[3] *The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery*, în *The American Journal of Psychology*, XXI (1910), p. 72—113.

[4] *De la noi* (1903), *Pe drumuri* (1914).

[5] *Istoria literaturii române contemporane*, p. 284.

schimb, notele de călătorie din Anglia, scrise evident cu mai multă vervă decît cele ale lui I. Botez sau N. Petrescu, apărute cam în același timp, demonstrau o înțelegere și o reală capacitate intelectuală de a explica societatea engleză încă insuficient cunoscută pe atunci la noi.

În *Convorbiri literare,* unde debutase în 1908, schițele lui din viața aromânilor, notele asupra poeziei românilor din Macedonia, culegerile sale de versuri populare (publicase și unele poezii originale, scrise în dialect), vor începe să alterneze, de prin 1911, cu impresii londoneze, cu unele extrase din revistele englezești, cu scurte recenzii. În 1911, Beza îl anunța pe Simion Mehedinți că se află în Marea Britanie pentru a studia literatura engleză la Universitatea din Londra: „Și caut, pe cît pot — adăuga el — să pricep mișcarea culturală de aci și să mă țin în curent cu ea“ [1]. Rezultatul acestei preocupări de a observa viața londoneză și de a se pune la curent cu problemele culturii engleze se reflectă în cîteva note și scurte eseuri apărute tot în *Convorbiri literare,* pînă în 1916, cînd — la intrarea în război a României, Beza se întoarce în țară și pleacă pe front. [2] Însemnările erau scrise cu nerv, iar unele dintre ele (precum cele privind imaginea Țărilor Române în paginile călătorilor englezi) reprezentau cu adevărat o contribuție foarte originală și necesară pentru schițarea raporturilor anglo-române, pe atunci aproape necunoscute (Nicolae Iorga le cercetase într-un contest cu mult mai larg, fără să insiste prea mult asupra lor).

[1] Cf. I. E. Torouțiu, *op. cit.*, XI, p. 169.

[2] Notăm cîteva din eseurile amintite: *Frank Harris, De vorbă cu Carlyle,* 1911, p. 183—185; *La casa lui Carlyle,* p. 721—725; *Enciclopedia Britanică,* p. 808—809; *The Geographical Journal,* p. 812; *The Academy of Literature,* p. 1187; *Duminica la Londra,* 1912, p. 385—391; *La casa lui Ruskin,* 1913, p. 576—581; *Fortnightly Review,* 1914, p. 445; *Călători englezi despre români,* 1914, p. 125—126, 855—856 și 1915, p. 34—38; *Londra în timp de război,* 1915, p. 383—389, *Teatru englez,* p. 884—891; *La casa și mormîntul lui Shakespeare,* 1916, p. 602—607.

Mai ales merită a fi amintite, dat fiind obiectul lucrării de față, paginile consacrate *Teatrului englez* și lui Shakespeare. De fapt, cele dintîi conțin și ele numeroase informații privind spectacolul shakespearean pe scenele moderne englezești, una dintre cele dintîi consemnări ale posibilităților de „a vedea o reprezentație de Shakespeare pe potriva ideilor și gustului vremii noastre“ ; viziunea scenică a lui Gordon Craig și cea a lui Granville-Barker erau considerate că demonstrează „eternitatea pieselor lui Shakespeare“, constituind un eventual model și pentru teatrele românești, care „trebuie să înțeleagă că dramele lui Shakespeare nu au numai valoare istorică, ci ele sînt întru totul și ale timpului nostru“ [1].

Cel de-al doilea eseu, de fapt note ale unei călătorii la Stratford, reprezintă un prilej de a evoca figura marelui dramaturg englez. „E o piatră de hotar în literatura lumii, o carte în care fiecare om își deslușește propria soartă și soarta omenirii.“

Eseul publicat de Marcu Beza la editura londoneză J. M. Dent & Sons, în 1931, *Shakespeare in Roumania*, nu avea intenția să epuizeze o temă, fără îndoială mult mai amplă decît ar fi putut fi cuprinsă în cele 56 pagini ; ci doar să atragă luarea aminte asupra unui aspect semnificativ al circulației motivelor între două literaturi europene. Cercetarea succintă a lui Beza se sprijinea, în primul rînd, pe studiul lui Grimm, căruia nu-i adăuga prea multe elemente noi. [2] Pe cînd era conferențiar de limbă și literatură română la Universitatea londoneză, el a organizat expuneri publice dintre cele mai interesante asupra circulației motivelor și a parale-

[1] Ca regizor și ca exeget, Granville-Barker, urmărea să demonstreze „cum și-ar fi reprezentat Shakespeare dramele astăzi, cu mijloacele scenei moderne“.

[2] „Cartea conținea puțin material de referință, fapt care i-a fost reproșat în cîteva recenzii publicate în *Boabe de grîu*, București, 1931, 5, p. 291—292, *Rumania*, New York, 1932, 3—4, p. 126—127“ (Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania*, p. 4).

lismelor dintre culturile română şi engleză (inclusiv dintre literaturile populare, fenomen foarte puţin discutat). De asemenea, el îşi asumase sarcina să prezinte unele forme specifice ale culturii româneşti, atrăgînd atenţia publicului englez asupra lor. Conferinţele, al căror text, din păcate, s-a pierdut, au avut — precum se pare — un efect deosebit de favorabil.[1]

Marcu Beza nu s-a dedicat într-o măsură prea largă cercetărilor shakespeareane. Dar activitatea lui de exeget şi de popularizator al literaturii engleze şi al relaţiilor literare anglo-române constituie un moment important al anglisticii româneşti, al constituirii unei tradiţii, deosebit de utilă viitoarelor împliniri.

Studiul lui Anghel Demetriescu, *Femeile lui Shakespeare*, publicat în *Literatura şi arta română*, 1903, p. 539-562, schiţa (fireşte incomplet) înaintea lui Grimm şi a lui Marcu Beza cîteva căi ale pătrunderii lui Shakespeare în cultura românească. Autorul studiului, intelectual cultivat, considera că fenomenul acesta demonstrează nu numai forţa creaţiei shakespeareane, ci şi receptivitatea culturii româneşti la marile valori universale. Întreaga discuţie nu se mai poartă, aşa cum se întîmpla în secolul precedent, exclusiv (sau aproape exclusiv) în planul moral ; sfera esteticului este aceea care furnizează cele mai multe explicaţii circulaţiei valorilor shakespeareane şi pătrunderii lor în cultura noastră.[2] În discutarea personajelor, Anghel Demetriescu încearcă să stabilească o *ierarhie* a tipurilor feminine, nu numai din punctul de vedere al comportării lor morale, ci şi al împlinirii

[1] Vezi Dragoş Protopopescu, *Pagini engleze*, 1925, p. 184—199. Însemnările sînt datate iulie 1922.

[2] Problema va fi urmărită, numai sub raportul spectacolelor româneşti din opera lui Shakespeare, şi de I. C. Bacalbaşa, în *Revista idealistă*, 1916, p. 110—114, B. Brănişteanu, *Adevărul*, 26 aprilie 1916, p. 1 (cf. Al. Duţu, *Shakespeare in Rumania*, p. 88).

estetice; Cordelia, Julieta, Desdemona sînt menționate în această ordine, în funcție de „firescul" comportării lor.

Alteori, eroii shakespeareani sînt introduși în serii tipologice; criteriile comparatiste revin tot mai des în discuție. Constantin Ioannin compară pe Shylock cu Harpagon [1]. Nicolae Bănescu (posibil, știind de cartea lui Lewis Campbell [2]), într-un studiu erudit, urmărește relațiile dintre Shakespeare și Eschil [3]; mai tîrziu, Barbu Fundoianu va publica un eseu privind modul de manifestare al dorinței de răzbunare la Hamlet și la Electra. [4]

Controversa shakespeareană preocupă multă vreme pe intelectualii români, mai ales după apariția cărții lui Abel Lefranc. Barbu Fundoianu este, după cum se pare, autorul celui dintîi articol care semnala teoria criticului francez și încerca, e drept, cam în fugă, să o analizeze [5]. Pe această temă vor fi publicate, în anii care vor urma, numeroase intervenții, unele informate, altele mai puțin, încercînd să exprime un punct personal de vedere (de cele mai multe ori, în sprijinul soluției „Shakespeare = Shakespeare").

Prima monografie mai amplă dedicată lui Shakespeare este cea a lui Haig Acterian [6], pe care G. Călinescu o va considera că „rămîne doar o onestă vulgarizație" [7]. E adevărat că nu poate fi vorba de vreo contribuție a autorului la elucidarea problemelor complexe ale shakespearologiei din acea vreme și că, în comparație cu unele studii consacrate de filologii români altor personalități ale culturii universale, cartea lui Acterian pare întrucîtva lipsită de relief, ca o încercare de a pune la îndemîna marelui public o lucrare sintetică.

1 *Pagini literare*, nr. 19/1900, p. 3—4.
2 *Tragic Drama in Aeschylus, Sophocles and Shakespeare, An Essay*, Londra, 1904.
3 *Literatură și artă română*, 1904, p. 429—443.
4 *Rampa*, 17 apr. 1916, p. 1—2.
5 *Shakespeare, omul*, în *Rampa*, 17 decembrie 1919, p. 1.
6 *Shakespeare*, București, 1938.
7 *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 832.

Atitudinea politică de mai tîrziu a comentatorului, cu totul detestabilă, adeziunea la mişcările de extremă dreaptă, vor arunca şi asupra activităţii sale de regizor şi de critic shakespearean o umbră necruţătoare, absolut explicabilă, făcînd ca şi monografia scrisă de el — de altminteri modestă ca substanţă — să fie uitată.

Ceea ce, într-o anumită măsură s-a petrecut şi cu Dragoş Protopopescu în a cărui operă literară (*Fortul nr. 13*) şi publicistică s-au făcut, din nefericire, auzite ecouri puternice ale orientării sale politice fascizante din anii treizeci. Unul dintre primii doctori în literatură engleză din ţara noastră, el a fost profesor universitar, cursurile sale acordînd atenţie îndeosebi dramaturgiei engleze. În anul universitar 1940-1941, de pildă, preda două cursuri : *Shakespeare* şi *Teatrul englez contemporan*[1] (în acelaşi an anunţa că a realizat traducerile în versuri *Hamlet* — ediţia a II-a, *Shylock* — ediţia a II-a, *Antoniu şi Cleopatra*, „prezentate Teatrului Naţional şi fiind în curs de reprezentare şi tipărire“ [2]). Preocupările lui pentru dramaturgia engleză şi, în general, pentru teatru, se vădesc devreme. La începutul anului 1921, aflîndu-se la Londra, notează : „Arta ei (a Londrei, n.n.) e mai mult ca oricînd ambiguă. Fără să aibă bulevardele Parisului, teatrul ei — fiindcă de la Aristot se ştie că el e înflorirea adevărată a sufletului creator — este eminamente bulevardier“ [3]. Observaţia că stagiunea londoneză era invadată de piese de slabă factură, melodrame sau comedii îndoielnice, este completată de aceea care priveşte superficialitatea interpretărilor scenice ale operei shakespeareane : „Shakespeare e tratat cu un spirit igienic şi luat cu suficienţă, şi nu cu efort, în doze impalpabile. Umorul lui feeric e maximul de esenţă shakespeareană acce-

[1] *Anuarul Universităţii din Bucureşti*, 1940/41, 1941/42, p. 211.
[2] *Ibid.*, p. 212.
[3] Vezi Dragoş Protopopescu, *Pagini engleze*, Bucureşti, 1925, p. 170. Mai toate eseurile din acest volum au apărut mai întîi în *Viaţa românească*, în cadrul rubricii „Scrisori din Anglia“.

sibil. Şi *Court Théâtre* trebuie felicitat în strădunţa cu care vrea să-l reducă la o estetică de music-hall. Aşa numai se poate interpreta muzica d-lui John Greenvood (sic !) şi cîntecul ca şi jocul artistei Mary Grey din *Midsummer Night's Dream*." [1]

La *Old Vic* se reprezintă *Mult zgomot pentru nimic*, în versiune integrală, în faţa unui public alcătuit din muncitori, singurul public capabil — după părerea lui Dragoş Protopopescu — să-l admire pe Shakespeare, şi în general pe „marile genii ale literaturii". Spectacolul de la *Old Vic* e un prilej de a polemiza cu opiniile lui Brandes : criticul român observă complexitatea personajului Claudio care, departe de a fi „incongruu", este un „Hamlet devenind prin ciocnirea brutală cu lumea, contra —lui — valoare" [2].

Într-un eseu din aceeaşi perioadă, intitulat *Teatru englez contemporan*, Dragoş Protopopescu schiţează un cadru interpretativ ale cărui coordonate le va preciza, peste mai bine de un deceniu, în lucrarea sa cea mai reprezentativă, *Fenomenul englez*. Adept, pe vremea aceea, al lui Taine, el consideră că triumful operei shakespeareane este „însuşi triumful rasei engleze" [3]. O creaţie a cărei exuberanţă „nu e decît Renaşterea în Anglia sub forma elisabethană", o „îmbinare veşnică de sublim şi grotesc", o „expansivitate genial puerilă" care „e vîrsta de 18 ani a omenirii surprinsă în poporul englez" [4].

Pentru Dragoş Protopopescu, Shakespeare rămîne izvorul a tot ceea ce e mai semnificativ în dramaturgia modernă engleză. Cînd încearcă să analizeze sensurile teatrului lui Yeats, el observă că Forgael, regele plin de vise, dornic să atingă absolutul, e plămădit din aceeaşi substanţă ca şi Prospero din

[1] *Op. cit.*, p. 171.
[2] *Idem*, p. 172.
[3] *Idem*, p. 76.
[4] *Ibid.*

Furtuna[1]. În 1923, cînd își inaugurează cursul universitar cu o prelegere despre *Valoarea latină a culturii engleze,* filologul român sugerează că acest „fruct tîrzielnic al acestei tîrzielnici Renașteri în țara tînără a Elisabetei“[2], Shakespeare — a cărui personalitate a fost controversată cu atîta înverșunare (în primul rînd, crede Dragoș Protopopescu, „din pricina atmosferei sudice care inundă datele creației sale, mai ușor de atribuit vreunui june lord doldora de clasicismul de la Oxford... decît boemului obișnuit al tavernelor“[3]) — a influențat profund întregul destin al culturii europene de după Renaștere.

În studiul său amplu despre John Dryden, Dragoș Protopopescu va insista asupra unui aspect important al operei shakespeareane : modul în care ea acționează, asemenea unui catalizator, separînd atitudinile romantice de cele clasicizante în istoria culturii. Asociind-o cu stilul gotic și cu romantismul, Dragoș Protopopescu realizează una din cele mai sesizante sinteze din istoria shakespearologiei noastre moderne. Astăzi, un asemenea punct de vedere a devenit curent ; dar, atunci, la începutul deceniului al III-lea alăturarea unor viziuni considerate, prin tradiție, opuse — cea a Renașterii și cea a goticului medieval — nu era de loc obișnuită.

Dragoș Protopopescu observă încă un fenomen caracteristic pentru cultura engleză : acolo, dezvoltarea criticii moderne este determinată de apariția exegezei shakespeareane. Dar, comentează el, nu numai critica engleză, ci și cea germană, îndemnată de Lessing și de traducerile lui Wieland și ale lui Schlegel, s-a conturat mai ferm și a introdus o întreagă viziune shakespeareană, din care — mai apoi — a provenit întreaga tradiție a criticii germane.[4]

[1] *Op. cit.*, p. 103.
[2] *Idem*, p. 17.
[3] *Ibid.*
[4] *Op. cit.*, p. 48—50.

Shakespeare, ferment al culturii, iată o idee ce revine adesea în opera lui Dragoş Protopopescu ; în 1923, de pildă, cînd Pen-Clubul a organizat la Londra sărbătorirea tricentenarului primei ediţii in-folio a lui Shakespeare, tînărul anglist de pe vremea aceea observa tocmai răsunetul vast al creaţiei shakespeareane în cultura lumii. Mai presus de orice rezerve, mai presus de orice opinie care afirmă că „Shakespeare nu mai poate fi înţeles decît în comentarii", că „stelele lui Shakespeare au îmbătrînit" [1], Dragoş Protopopescu stabileşte un principiu (evident de obîrşie crociană) : „Zicem că Shakespeare trăieşte în noi : propriu-zis sîntem noi cari trăim prin el, cari ne afirmăm modernismul în cadrul operei lui fixate în timp. E un spirit de conservare critic care crează valori definitive, ca axiomele în logică. Ele sînt însă, în esenţă, forme de umplut cu sufletul nostru trecător. Eternitatea literară e un pretext de actualitate perpetuă." [2]

Identificarea eroilor shakespeareani se realizează tot în spirit comparatist ; dar Dragoş Protopopescu nu dispreţuieşte nici detaliul biografic pe care îl coroborează cu datele cercetării filologice. Într-un asemenea studiu, el stabileşte, de pildă, că Holofernes din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* nu poate fi, în nici un caz, Florio, traducătorul englez al lui Montaigne. Concluzia sa se întemeiază pe mărturii ale contemporanilor lui Shakespeare care afirmă că dramaturgul ar fi fost prieten şi admirator al lui Florio, de la care „ar fi învăţat ceva mai mult decît să-l batjocorească" [3].

Dar lucrarea care dă adevărata măsură a capacităţii de a analiza şi de a caracteriza a lui Dragoş Protopopescu este, fără îndoială, *Fenomenul englez*, culegere de eseuri privitoare la viaţa socială şi politică, la literatura engleză şi la unii

[1] *Op. cit.*, p. 257 ; eseul a apărut şi în revista *Ideea europeană*, nr. 36/1923.
[2] *Ibid.*
[3] *Op. cit.*, p. 137.

scriitori americani.[1] E adevărat că, în comparaţie cu *Paginile engleze*, publicate cu mai bine de un deceniu în urmă, cartea din 1936 renunţă, parcă, la unele rezerve privind stilul englez de viaţă. O ironie binevoitoare ascunde, în realitate, admiraţia. Şi la drept vorbind, acest anglist era, totuşi, un european, un om care privea nu fără o anume nedumerire „fenomenul englez" din perspectiva continentalilor, aşa cum îl vor privi şi André Maurois şi — ceva mai tîrziu — Pierre Daninos. De aceea, Shakespeare va deveni şi el, în această carte, un „miracol"[2], iar Hamlet, un personaj care (aşa cum spunea Goethe, citat de Dragoş Protopopescu) „face un apel puternic la sentimentul nostru de mister al vieţii"[3].

Miracolul shakespearean al lui Dragoş Protopopescu este, fără îndoială, unul dintre studiile cele mai temeinice consacrate acestui subiect. E adevărat, pe alocuri, opiniile întrucîtva hazardate se alătură solidului comentariu de text ; dar rezultatul e un text scris cu vervă, adesea scînteietor, în timpul lecturii căruia nu ne gîndim la inconsecvenţe. Dragoş Protopopescu este conştient de multitudinea faţetelor pe care Shakespeare le oferă cititorilor săi. Pentru unii, constată el, Shakespeare continuă să fie, în tradiţia voltairiană, „un barbar beat", pentru alţii, părintele romantismului european. Alţii desluşesc în personalitatea sa pe „marele realist care ne buimăceşte cu clownii şi beţivii lui, cu tragedia de toate zilele a aşa-numitului om de pe stradă[4]. Pentru alţi admiratori ai săi, e „un magician al verbului... care a făcut hore diabolice în vers şi a tencuit cu toate dimineţile cerului consonanta aspră anglo-saxonă"[5].

[1] Dragoş Protopopescu, *Fenomenul englez*, Bucureşti, 1936.
[2] Vezi eseul *Miracolul shakespearean*, în *Fenomenul englez*, p. 175—202.
[3] *Fenomenul englez*, p. 205.
[4] *Op. cit.*, p. 175.
[5] *Ibid.*

În spiritul interpretărilor recente ale lui Middleton Murry [1], Dragoş Protopopescu protestează împotriva tendinţei de a-l socoti pe Shakespeare doar un vehicul al „faptului divers“ : „Negreşit, un bărbat oarecum brunet care-şi strangulează soţia din gelozie, sau un tată oarecum senil care-şi pierde minţile de durere la ingratitudinea fetelor şi soartei sale, sînt fapte diverse menite să fie de-a pururi înţelese şi chiar urmărite cu interes.“ [2] Izvorul părerilor critice ale lui Dragoş Protopopescu nu e greu de aflat, mai cu seamă dacă ne aducem aminte că, în 1934, cu puţin înaintea apariţiei *Fenomenului englez*, el publicase un eseu de cîteva pagini, consacrat lui Giovanni Papini [3]. Autorul *Unui om sfîrşit* ricanase cîndva, spunînd că — redusă la simpla relatare a acţiunii — *Iliada* înfăţişează doar luptele unor grupuri de greci în jurul unui tîrguşor de provincie, dornici să repare onoarea unei doamne, onoare de altfel destul de dubioasă. Paradoxul lui Dragoş Protopopescu se dezvoltă în acelaşi sens, năzuind să demonstreze funcţia transfigurării artistice într-o operă cu aparenţă banală. „Shakespeare e un mare excepţional. Viaţa şi opera lui — luate aparte sau raportate una la alta — sînt o continuă surpriză“ [4]. Ceea ce determină repetarea celebrei demonstraţii a discrepanţei dintre biografie şi creaţie (această discrepanţă e ceea ce autorul numeşte „miracol“), în jurul căreia s-a produs controversa shakespeareană. În tradiţia şcolii româneşti de interpretare a lui Shakespeare, dar cu argumente, fireşte, mai numeroase, Dragoş Protopopescu se declară partizan al teoriei stratfordiene, care-l identifică pe autorul operei cu actorul de la *Globus*. El dezvoltă ideea nu fără a adopta uneori tonul pamfletului ; vorbind despre Joseph Hart şi despre miss Delia Bacon, iniţiatorii

[1] Middleton Murry, *Shakespeare*, Oxford, 1935.
[2] *Fenomenul englez*, p. 177.
[3] În *Revista fundaţiilor*, 7/1934, p. 101—107.
[4] *Fenomenul englez*, p. 178.

dezintegraţionismului shakespearean, Dragoş Protopopescu scrie: „E caracteristic că primii doi contestatori ai lui Shakespeare nu numai că nu sînt englezi, dar unul era consul, iar cealaltă a murit nebună, — ceea ce e acelaşi lucru din punct de vedere literar... După cum suficient în materie ar fi fost numai faptul că erau amîndoi americani! Dar au fost nebuni totuşi mai mari fără să fi fost americani, sau să fi murit ca atare, şi care s-au gîndit să dăruiască opera lui Shakespeare oricărui lord al zilei cu care Shakespeare a avut vreun contact, sau la care face vreo aluzie.“ [1]

Singurul anti-stratfordian pe care-l respectă Dragoş Protopopescu e Abel Lefranc; recunoscîndu-i erudiţia, el nu poate, totuşi, să nu-i reproşeze „risipa de amănunt“ şi lipsa de obiectivitate ştiinţifică. [2]

De fapt, la prima vedere, tocmai subiectivismul pare a fi trăsătura caracteristică a eseului lui Dragoş Protopopescu. În realitate, însă, argumentele sale nu sînt cîtuşi de puţin neîntemeiate; dar tonul prea pătimaş face ca, uneori, creditul acordat unor asemenea argumente să scadă. Se întîlnesc polemici de tipul: „Recordul îl bate totuşi tot un american, pe care-l mai cheamă şi Ignatius, Ignatius Donnely din Minnesota, care a inventat un cifru...“ [3] etc. Sau „aici stă ridicolul, absurdul controversei shakespeareane“ [4].

Analiza personajelor shakespeareane îmbină luciditatea exegetică şi lirismul. „Să observăm — îndeamnă el — că toţi copiii lui Shakespeare mor de timpuriu.“ Şi continuă pe un ton cu modulaţii profetice: „Shakespeare crează pe copil cu ajutorul morţii. O nevinovăţie care durează nu mai e nevinovăţie; ea derivă după toate legile firii în păcat. Pentru ca ea să rămînă nevinovăţie, trebuie să se curme cît mai

[1] *Op. cit.*, p. 182.
[2] *Ibid.*, p. 181.
[3] *Ibid.*
[4] *Idem.*, p. 185.

curînd, să se curme mai ales la timp“ [1]. Copiii din piesele lui Shakespeare, va remarca și L. B. Campbell, „sînt prea precoci, maturizați înainte de vreme, pentru a li se mai îngădui să trăiască“ [2].

În altă parte, se propune ideea categoriilor de personaje feminine, categorii stabilite în funcție de relațiile lor cu păcatul. Sînt unele femei „incompatibile cu păcatul“ (așa cum copiii fuseseră expresia „nevinovăției incompatibile cu viața“) [3], categorie din care fac parte Miranda, Hero, Julieta, Perdita, Imogen, Ofelia, Cellia (din *Cum vă place*) și Jessica. [4] Inocența lor nu poate fi prihănită decît prin calomnie. A doua categorie e aceea a femeilor care au păcătuit : Gertruda, Lady Macbeth, Hyppolita și Cleopatra. „Cele dintîi, prin incompatibilitatea ființei lor cu păcatul, rămîneau de o candoare cerească ; celelalte, prin prezența păcatului, dimpotrivă, capătă o maturitate extraordinară.“ [5]

În sfîrșit, o categorie intermediară : „femeile în cochetărie cu păcatul“, Beatrice, Portia, Rosalinda, Viola. [6] Dar, trebuie să adăugăm, în comparație cu aceste distincții, nu lipsite de acuitate, că observațiile referitoare la personajele masculine din dramele shakespeareane sînt, de multe ori, cam sumare.

În ce constă, de fapt, „miracolul“ lui Shakespeare ? Nu într-o simplă diferență dintre existența dramaturgului și aceea a tipurilor sale, ci în amploarea creației, în semnificația ei filozofică și umană, căreia Dragoș Protopopescu îi afirmă „unicitatea“. Stranii rezonanțe ale criticii romantice care îl determină pe acest anglist cultivat, la curent cu filologia

[1] *Op. cit.*, p. 188.
[2] Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes*, Londra, 1961, p. 38. Prima ediție apăruse în 1930 și e foarte posibil ca Dragoș Protopopescu s-o fi cunoscut.
[3] *Fenomenul englez*, p. 193.
[4] *Idem*, p. 194.
[5] *Idem*, p. 198.
[6] *Idem*, p. 199—200.



shakespeareană modernă, să considere că, în vreme ce „Racine, Dante, Goethe, Dostoievski sînt perfect explicabili", singurul inexplicabil rămîne Shakespeare ; dar „inexplicabil, paradoxul shakespearean face parte din inexplicabilul şi paradoxalul de rasă al englezului". [1]

Concluziile sînt cu atît mai surprinzătoare cu cît sînt cuprinse într-un eseu foarte bine informat, care refuză orice explicaţie patologică a cazului Hamlet. Dragoş Protopopescu îl consideră, ca şi Abercrombie [2], cel mai modern dintre personajele shakespeareane. Cu o precizare dintre cele mai semnificative : „Pretutindeni, dar mai ales în Anglia, Germania şi *la noi* (s.n.) capodopera se dovedeşte ca cea mai apropiată sufletului modern" [3]. Autorul avea dreptate să observe că, în general, actorii şi criticii români l-au interpretat pe Hamlet ca pe un simbol al gîndului omenesc neliniştit şi nu ca pe un abulic, un tip maladiv, ca pe un individ anormal : „Mai acum vreo zece ani, un studiu în *Viaţa românească* [4] vedea în Hamlet un tip integral lipsit nici de memorie, nici de voinţă, sănătos şi normal ; şi îşi propunea un volum, care n-a sosit, dar în care nu mai puţin autorul, punînd la contribuţie întreg textul, să evidenţieze caracterul de Prometeu, nu de neputincios morbid al eroului." [5] Citînd cu dezinvoltură din comentatori foarte diferiţi, începînd cu cei din secolul al XVIII-lea, precum Henry Mackenzie, şi terminînd cu autorităţile critice ale epocii moderne, Raleigh, Dover Wilson, Bradley [6], Dragoş

[1] *Post-scriptum : Hamlet*, în *Fenomenul englez*, p. 203.
[2] Lascelles Abercrombie, *The Idea of Great Poetry*, Londra, 1925.
[3] *Fenomenul englez*, p. 204.
[4] Aluzie, probabil, la eseul lui M. Ralea, *Hamlet*, în *Viaţa Românească*, oct. 1927 ; deşi autorul nu promite, aşa cum afirmă Dragoş Protopopescu, că va scrie o carte pe această temă.
[5] *Fenomenul englez*, p. 205.
[6] Deşi criticul român respingea, implicit, tendinţa lui Bradley de a socoti personajele shakespeareane ca pe nişte „realităţi psihologice", şi nu ca pe nişte construcţii estetice care se cuvin analizate cu instrumente de altă natură.

Protopopescu urmărește evoluția unei *idei* despre Hamlet, a cărei concluzie firească e tocmai aceea formulată în primele rînduri ale analizei : Hamlet e Shakespeare însuși și inconsecvențele sale sînt, de fapt, ale celui care l-a creat.

E de înțeles că, adoptînd o asemenea perspectivă, Dragoș Protopopescu va contesta teoria filologică a lui J. M. Robertson, numind-o, cam aspru și nedrept, „istorism sec“ [1], dar va admira „onestitatea“, introducerea unui punct de vedere rațional ce încheie „delirul romantic“ care făcea „din știința literară o anexă la poezia lirică“ [2].

În tradiția lui Marcu Beza, autorul *Fenomenului englez* propune o metodă bibliografică de cercetare, capabilă să cuprindă nu numai sensurile interioare, ci și evoluția lor, de la o piesă la alta, de la o epocă de creație la o altă epocă. E adevărat, însă, că Dragoș Protopopescu nu respectă consecvent acest principiu și că, de pildă, elementul bucolic din *Visul unei nopți de vară* și din *Cum vă place* e pus în legătură cu preferința englezilor pentru sportul în natură. [3] Ceea ce este, evident, un argument întru totul extra-bibliografic. Comentînd destinul postum al lui Shakespeare, Dragoș Protopopescu se simte atras de aceleași criterii proprii doctrinei lui Taine, care explica opera prin natura peisajului natal, deci — de asemenea — un argument extra-bibliografic. [4]

Mai nuanțată e explicația cauzelor pentru care romantismul englez a găsit în Shakespeare motive fertile de inspirație : structura personajelor shakespeareane, lumea lor interioară, necontenitele frămîntări lăuntrice prevesteau însăși existența eroului romantic [5]. Un ecou shakespearean stabilit cu ajutorul unei asemenea comparații a structurii personajelor este cel pe

[1] *Op. cit.*, p. 219.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 157.
[4] Vezi comentariile la eseul lui Joseph Warton, *ibid.*, p. 224—225.
[5] *Fenomenul englez*, p. 239 și urm.

care Dragoş Protopopescu îl detectează în prerafaelitism. Trecerea prin romantism (mai ales prin poezia lui Keats) şi descoperirea Italiei constituie, pentru criticul român, un argument îndestulător pentru sugerarea unei filiaţii care, după ştirea noastră, a fost extrem de rar evocată de exegeţii mişcării prerafaelite. [1]

Teoria lui Dragoş Protopopescu prezintă, desigur, destule puncte discutabile sau afirmaţii arbitrare ; dar, împreună cu ceilalţi anglişti ai primei jumătăţi de veac (şi, poate, cu mai mult talent decît ei), criticul a acreditat ideea unui univers shakespearean complex a cărui cunoaştere trebuie realizată printr-un permanent recurs la izvoare. Traversînd, e drept, o perioadă în care s-a aflat sub semnul unor idei antiumaniste, opera lui Dragoş Protopopescu ar merita o atentă reconsiderare a meritelor şi a minusurilor ei.

Preocupările de strictă specialitate din această perioadă sugerau dimensiunile problemei shakespeareane ; la investigarea acestui univers vor contribui, însă (uneori, mai decisiv chiar decît unii anglişti) mai mulţi cărturari cu preocupări largi de istoria literaturii, a dramei sau a gîndirii universale.

[1] *Op. cit.*, p. 290

XII

VIZIUNEA UMANISTĂ

Concomitent cu procesul de specializare a exegezei shakespeareane (care coincide cu studierea în original a operei dramaturgului englez), se produce o integrare a acestei cercetări într-un cadru amplu de probleme. Critica universalistă recurge în mod firesc la exemplul operei lui Shakespeare, tocmai pentru a sugera dimensiunile culturii umane. Creația shakespeareană devine nu numai un obiect precis de studiu, ci și un etalon care poate măsura înălțimea gîndirii, desăvîrșirea mijloacelor de expresie ale unei opere, ale unei întregi epoci de istorie literară.

Oamenii de cultură ai vremii configurează, treptat, o interpretare specifică a dramelor lui Shakespeare ; nu o dată, punctele lor de vedere își afirmă originalitatea, în comparație chiar cu acelea ale criticii universale. Diletantismului îi ia locul, în chip firesc, o exegeză nutrită de o informație multilaterală, provenind din surse europene foarte diverse. Lipsa unei școli angliste de tradiție e suplinită de această orientare umanistă, cuprinzătoare, a unei întregi pleiade de intelectuali români, a căror activitate se susține cu o admirabilă consecvență.

Cei din generația noastră își amintesc, fără îndoială, conferințele lui Ion Marin Sadoveanu, care, stagiuni în șir, în

fiecare duminică, la matineu, fie în vechea sală a Naționalului, cu penumbrele ei de catifea și de aur, fie în sala mai nouă a Studioului, cu geometriile ei cordiale, prezenta momente ale istoriei teatrului universal. Prin 1942 sau 1943 un ciclu întreg de conferințe a fost consacrat lui Shakespeare ; din păcate, textul lor s-a pierdut, iar, în vremea aceea, mijloacele de imprimare a vocii erau nespus de anevoioase. Așa încît, mărturiile shakespeareane, cîte au rămas, sînt disparate și nu reprezintă, nici pe departe, viziunea lui I. M. Sadoveanu.

Chiar și așa de departe cum sînt de adevăratele însușiri ale lui I. M. Sadoveanu, paginile consacrate lui Shakespeare dezvăluie o gîndire originală, o cultură umanistă, extrem de solidă. (Poate că, totuși, s-ar cuveni să se mediteze la realizarea unor volume antologice cu notele și comentarile sale la fenomenul cultural în general, și la cel dramatic îndeosebi.)

Cunoscător al limbii engleze, Ion Marin Sadoveanu va traduce *Richard al III-lea,* a cărui versiune scenică, reprezentată în 1934, îi va prilejui lui Ion Manolescu o creație memorabilă. Critica dramatică va releva (fapt tot mai frecvent pe atunci) și însușirile textului ; rînd pe rînd, cronicari teatrali de prestigiu, Vasile Timuș [1], Camil Petrescu [2], Mihail Sevastos [3] vorbesc despre meritele literare și dramatice ale traducerii.

Ion Marin Sadoveanu este un susținător lucid al teoriei stratfordiene ; întotdeauna, comentariile sale fac să se întîlnească două direcții complementare ale determinărilor estetice : istoria (înțelegînd prin aceasta și biografia) și, pe de altă parte, sursele. Totul se organizează lent dar ferm, sub

[1] *Rampa,* 8 febr. 1934, p. 8.
[2] Vezi *Opinii și atitudini,* p. 454—456.
[3] *Adevărul literar și artistic,* nr. 688/1934, p. 8 ; se cuvin menționate și cronicile apărute fără semnătură în *Vremea* (nr. 325/1934) și în *Convorbiri literare* (1934, p. 286—287) care, de asemenea, semnalează laudativ traducerea.

semnul acestei determinări ; valoarea estetică nu se înfăţişează ca un element separat, ea se încarcă de semnificaţiile epocii şi ale personalităţii artistului însuşi.

Într-o analiză despre *Macbeth* scrisă în tinereţe, modalitatea aceasta de exercitare a actului critic îi îngăduie lui Ion Marin Sadoveanu să observe cîteva aspecte subtile ale creaţiei lui Shakespeare : „...în 1603, scoţianul James se urcă pe tronul Marii Britanii unite. Un vînt începu să bată asupra întregii Anglii dinspre ţara noului rege, interesînd toată lumea pentru Scoţia, ţinutul pierdut în ceţurile misterioase ale Nordului. Apoi acestui Stuart îi plăcea să numere printre înaintaşii săi pe faimosul Banquo — adus în cronicile Holinshed, de unde l-a şi luat Shakespeare — fie chiar ca o figură mai puţin frumoasă decît îl vedem astăzi." [1] Explicaţia exterioară a genezei lui *Macbeth* este întru totul plauzibilă.

Explicaţiile interioare se acumulează din compararea între ele a personajelor. Hamlet e comparat, de pildă, cu Macbeth ; paradoxala înscriere a celor două personaje e astfel explicată : „primul e un sceptic, al doilea un lacom orbit de strălucirea admisă ca mare, de o mijlocie omenească... Şi totuşi amîndoi sînt înceţi. Amîndurora gîndul li se degradează de îndată ce simt smuciturile primelor gesturi. Îi simţi pe amîndoi purtaţi şi născuţi de aceeaşi matcă". [2]

Dar ceea ce ni se pare a fi cea mai originală şi seducătoare observaţie a lui I. M. Sadoveanu e cea care însoţeşte analiza scenei vrăjitoarelor din primul act ; necesitatea ei e pusă în legătură cu covîrşitoarea senzaţie de „scîrbă şi repulsiune" [3] care ar fi făcut imposibil de urmărit tot restul acţiunii. Ea e „poarta de aur" prin care se intră în iad. Cu alte cuvinte, se presupunea ideea că fantasticul dramei shakespeareane nu are

[1] *Macbeth* de W. Shakespeare, în *Dramă şi teatru*, 1926 ; reprodus în *Shakespeare şi opera lui, texte critice*, p. 533—537.
[2] *Idem*, p. 334.
[3] *Ibid.*

o funcţie de sine stătătoare ci participă la realizarea unor efecte estetice, la dozarea interesului spectatorului. Interpretarea lui Ion Marin Sadoveanu era mult diferită de aceea, destul de curentă pe atunci, pusă în circulaţie mai ales de Cumberland Clark, pentru care vrăjitoarele, „fiinţe jumătate pămînteşti, jumătate metafizice, dirijează toate întîmplările şi exercită o irezistibilă influenţă asupra personajelor“ [1].

Distingînd planul real al existenţei psihologice de cel al halucinaţiilor, se observă, pe drept cuvînt, că amîndouă aparţin, de fapt, lumii sufleteşti ; ele sînt ispita şi pedeapsa, în sensul medieval pe care şi l-a însuşit Shakespeare, şi nu în cel antic pe care au vrut să i-l atribuie unii dintre comentatorii săi.

Visul unei nopţi de vară se defineşte în acelaşi sistem analitic : curtea lui Theseu e identificată cu viaţa de la curtea Elizabethei. Ion Marin Sadoveanu desluşeşte, în desfăşurarea acţiunii dramatice, trei cercuri, asemenea unor inele de logodnă : fiecare dintre cele trei perechi de miri (Theseu-Hyppolita, Lysander-Hermina, Demetrios-Helena) e definită în funcţie de poziţia ei faţă de lumea vrăjii. „Cei mai slabi faţă de vrajă sînt Lysander şi Demetrios. Ceea ce dovedeşte că oamenii cei mai tari, cuprinşi de nebunia închipuirii, răzbat mult mai greu prin ea, în continuitatea unui aceluiaşi sentiment, decît cei mai slabi : femeile Hermina (sic !) şi Helena.“ [2]

Întreaga piesă, personajele sale sînt înţelese ca o alegorie a naturii, un şir de metafore despre dragoste şi fire, în care fiecare dintre eroi îşi are locul său logic determinat de interacţiunea celorlalte elemente naturale. Un singur personaj face excepţie : Puck ; dar şi acesta „reprezintă toanele, capriciile firii, spre deosebire de celelalte zîne şi fantome care sînt pacea

[1] *Shakespeare and the Supernatural*, Londra, 1931, p. 61.
[2] *Idem*, p. 539.

ei, liniştea ei patriarhală"[1]. Înţeleasă ca o alegorie a naturii, *Visul unei nopţi de vară* încetează să mai fie considerat, ca în exegeza tradiţională, ca o feerie, o bucolică fără vreo explicaţie de ordin filozofic.

Asemănătoare e perspectiva din care priveşte Alice Voinescu dramaturgia shakespeareană ; fragmentele shakespeareane sînt disparate ; dar primatul estetic (în spiritul lui Keyserling şi Collingwood) este afirmat în cadrul unui sistem a cărui principală calitate este subtilitatea argumentelor.

În cartea ei (astăzi pe nedrept uitată), *Aspecte din teatrul contemporan*[2], consacrată unor creatori în care vedea pe cei patru stîlpi susţinînd bolta artei literare a teatrului modern, Wedekind, Shaw, Pirandello, Claudel, apropierile de Shakespeare sînt foarte rare, dar de o mare acuitate.

De-a dreptul inedită este, de pildă, comparaţia dintre Shaw, pe de o parte, Shakespeare şi Molière de partea cealaltă, mărimi considerate tradiţional ca opuse (uneori chiar antagonice) ; dar observaţia ei precisă : „Drama lui Shaw înfăţişează lupta dintre iluzie şi realitate înăuntrul culturii moderne. Ca şi Shakespeare, ca şi la Molière, umorul său e plin de poezie, fiindcă încrederea sa în puterile de realizare ale naturii omeneşti e nemărginită"[3]. Asocierea Shaw-Shakespeare dezvăluie o latură cîteodată neglijată de exegeţii autorului *Pieselor neplăcute* : această apartenenţă la un spirit general, umanist, în numerele căruia îşi exercita sarcasmul.

În teatrul lui Pirandello, Alice Voinescu descoperă o dramă petrecîndu-se exclusiv în zona logicului, nu mai puţin

[1] *Op. cit.*, p. 540. De semnalat că şi Cumberland Clark, publica un volum încercînd să lanseze ideea că „*Visul unei nopţi de vară* e... o ilustrare shakespeareană a supranaturalului" (*Shakespeare and the Supernatural*, Londra, 1931, p. 62).

[2] Bucureşti, f. d.

[3] *Aspecte din teatrul contemporan*, p. 90

dramatică decît teatrul în care se deslănțuiesc patimile. „De altfel (distinge ea, într-o opoziție, îndreptățită, în măsura în care personajul shakespearean e tulburat de esențele existenței pe care încearcă să le transmită în planul conștiinței) conflictul ce izbucnește înăuntrul gîndului nu mai este acel ce chinuia în *Hamlet* pe omul Renașterii, căci nu *«A fi sau a nu fi»* e întrebarea ce-l muncește, ci Cugetul se ascute azi pentru a tranșa nodul ce leagă *a fi* de *a gîndi*." [1] Un proeminent shakespearolog, J. M. Stewart, nu va face — două decenii mai tîrziu — o constatare prea diferită, cînd, într-una din conferințele ținute la Stratford, în 1959, va spune : „Coleridge afirma că Hamlet e Shakespeare — o personalitate de mare putere intelectuală" și descoperea sensul nou al personajului, acela de simbol al scrutării lăuntrice, filozofice [2], pe care i l-a conferit critica modernă.

Se muta, astfel, accentul tradițional al analizei hamletiene ; nefericitul prinț nu mai este doar omul împovărat de gîndurile care-l împiedică să acționeze, ci devine filozoful confruntat de misterul lumii.

Și mai semnificativă e interpretarea dramei lui Claudel pusă într-o neașteptată relație cu „misterul" (în sensul istoric-literar) lui Eschil și Shakespeare : „Pe cînd în teatrul psihologic și moralist deosebirea între rîs și plîns e ireductibilă, în teatrul *Mister* cum e cel al lui Claudel, ca cel al lui Eschyle și al lui Shakespeare, lacrămile și zîmbetul sînt momentele complementare ale actului spiritual" [3]. În această categorie „a actului spiritual", Shakespeare se aflase în vecinătatea lui Eschil (așa cum îl vedea Croce) sau a lui Ibsen și Strindberg (în interpretarea lui Freeworld) ; comparația lui cu Claudel, îl așeza la obîrșiile unei alte direcții a dramei moderne, dovedindu-i polivalența înțelesurilor artistice.

[1] *Op. cit.*, p. 95.
[2] *Shakespeare's Men and their Morals*, în volumul *Shakespeare Criticism*, Londra, 1963, p. 298.
[3] *Op. cit.*, p. 183.

În disputa foarte înflăcărată în jurul spectacolului lui Ion Sava cu *Macbeth* (în care, cum se știe, regizorul a introdus măști, pentru a spori efectul plastic al reprezentației), Alice Voinescu s-a declarat împotriva încercării regizorale, cu o energie care nu s-ar fi putut bănui la această ființă, delicată și veșnic speriată că ar putea jigni pe cineva. Martorii își amintesc că, la premieră, din loja ei, Alice Voinescu ar fi strigat : „Jos măștile !“. Din punctul ei de vedere, dezvoltat într-un amplu articol [1], *Macbeth* este, mai presus de orice sensuri dramatice, un moment al gîndirii shakespeareane, care trebuie înțeles lesne, limpede ; efortul regizorului trebuie îndreptat tocmai spre simplificare, spre eliminarea accesoriului, pentru a lăsa liberă comunicarea sensurilor. *Macbeth* e o dezbatere filozofică și morală și, abia după aceea, un spectacol teatral.

Dar și regizorul plecase tot de la niște premise estetice mai larg înțelese. Studiul (de fapt, un fel de justificare pro-domo) publicat în programul de sală începe prin a lămuri că el nu urmărea să generalizeze folosirea măștilor „ca sistem general de interpretare teatrală“ : „Am tratat *Macbeth* cu mască pentru că *ideea* izvorăște din analiza profundă a lucrării din punct de vedere regizoral... Subiectul lucrării este sugerat de o legendă scoțiană a unui rege crud, un tiran al poporului său, lipsit de orice scrupule și unealtă a reginei criminală și vicioasă, rege care ar fi domnit pe la una mie patruzeci și cinci. Deci personaje legendare.“ [2] Argumentele ar fi, negreșit, întemeiate, dacă n-ar confunda *legenda* cu *elementul fantastic* introdus în faptele istorice : Macbeth e un personaj real, episoadele cu vrăjitoare sînt inserții ulterioare ale legendei, sporite de Shakespeare mai ales sub influența *Vrăjitoarei* lui Middleton.

[1] *Macbeth,* în *Revista fundațiilor,* apr. 1946.
[2] Cf. Petru Comarnescu, *Ion Sava,* București, 1966, p. 213.

Este, mai degrabă, o tentaţie de a rezolva plastic o problemă a artei renascentiste, în spiritul lui Bosch şi Breughel, al expresioniştilor moderni. Ideea lui Sava a fost preţuită cu osebire de Tudor Arghezi care scria: „Pentru personajele monumentale din clasicism, inovaţia d-lui Sava, mutată de la grecii substanţiali şi perfecţionată în epoca noastră, are valoare sintetică de a înlocui mimica vulgară, mobilă a insului actual, lipsit de sensul — simbol, cu caracteristica lor invariabilă, profundă." [1] Poate, că, totuşi, deopotrivă Arghezi şi Sava se refereau la o realitate estetică diferită de aceea căreia i se adresase Shakespeare: nu lumea arhetipală, a unor tipuri permanente îl atrăsese pe autorul lui *Macbeth,* ci o lume precis delimitată în epocă, în spiritualitatea Renaşterii. E ceea ce observa şi Petru Comarnescu, autorul unei temeinice monografii consacrată lui Sava: „Măştile şi viziunele... cu un mers spre un stil expresionist, masca vrînd să exprime fix şi puternic caracterul personajului respectiv, iar gruparea personajelor şi decorurilor proiectînd stările lor sufleteşti. Acest expresionism însă nu a mers, după părerea noastră, la primitivismul atmosferei shakespeareane." [2]

Ion Sava realizase, în 1937, un *Hamlet* la Teatrul Naţional din Iaşi, într-o traducere în versuri revăzută de Mihail Sadoveanu. [3] „Spectacolul, deşi inegal şi cu neajunsurile semnalate, a fost bine primit de public şi de presă." [4]

Viziunea shakespeareană l-a urmărit multă vreme pe Ion Sava. Ei i se datoreşte şi monologul dramatic *Paricidul,* apărut postum. [5] Un actor meditează cu voce tare asupra rolului ingrat pe care îl are de jucat: acela al unui om care-şi ucide

[1] *Măştile lui Ion Sava,* în *Adevărul,* 6 noiembrie 1946.
[2] *Macbeth,* în *Bis,* 3 martie 1946, p. 3.
[3] Vezi Petru Comarnescu, *Ion Sava,* 1966, p. 99.
[4] *Idem.,* p. 102. Nu se dau, însă, amănunte despre concepţia regizorală a spectacolului.
[5] *Revista fundaţiilor,* nr. 12/1947.

mama. „Să nu vi se pară prea curioasă această explicaţie, această destăinuire a stării mele sufleteşti, prealabilă suprimării din viaţă a mamei, destăinuire pe care un criminal veritabil nu ar face-o. Sistemul e foarte întrebuinţat de către criminalii din tragediile clasice. E chiar o lege, s-ar putea spune... Toţi, absolut toţi asasinii din tragedii, înainte de a ucide, îşi descarcă sufletul într-un monolog — şi pe urmă lovesc ! (Face semnul de înjunghere)." [1]

De fapt, Ion Sava nu polemizează cu textul shakespearean, ci — în mod evident — cu o anume manieră de joc, cu emfaza romantică, cu grandilocvenţa tiradelor declamatorii. Un pretext shakespearean foloseşte piesa într-un act *Lada* [2], în realitate o dezbatere de tip pirandellian asupra funcţiei teatrului. În culisele unui teatru care pune în scenă *Romeo şi Julieta*, este adusă o ladă cu formă ciudată în care se descoperă că se află efigiile eroilor din Verona. Confruntaţi cu adevăraţii Romeo şi Julieta, actorii care trebuie să-i întruchipeze îşi dau seama cît de mare e diferenţa ce-i separă de realitate ; încearcă să se apere şi debitează unele pseudo-teorii teatrale : „Orice s-ar zice, viaţa-i una, teatrul e alta. Cum ar putea pe scenă să joace rolul meu un băieţandru ca ăsta ? Asta nu are nici optsprezece ani... şi ea... n-are nici paisprezece. E posibil ?"

Cei doi actori nu pot îmbrăca hainele eroilor, îşi descoperă reciproc hidoşenia, se ceartă cu violenţă, în vreme ce adevăraţii Romeo şi Julieta fug, retrăiesc cîteva fragmente ale tragediei shakespeareane şi mor a doua oară.

Fără îndoială, nimic surprinzător în faptul că un om de teatru cu o asemenea cultură cum era aceea a lui Sava recurgea la exemple shakespeareane într-o piesă dedicată dezbaterii unor probleme de estetică a teatrului. Autorul ei scrisese cîndva : „Adevărata încercare pentru actor, regizor, sceno-

[1] *Op. cit.*, p. 79.
[2] Publicată postum, în revista *Teatrul*, nr. 12/1965.

graf şi... critic rămîne teatrul lui Shakespeare. E atît de uman şi de celest, de diabolic şi de divin, ne recunoaştem toţi în el şi, în acelaşi timp, ne temem de el, vine dinăuntrul nostru şi — în aceeaşi măsură — ne tulbură şi ne doare ca o săgeată ce ni se împlîntă în inimă, încît ne aflăm întotdeauna în faţa sa ca în faţa naturii şi a divinităţii însăşi." [1]

Regizorii români regăseau, de altminteri, în creaţia shakespeareană o lume întreagă, a cărei tălmăcire prezenta nenumărate dificultăţi de ordin estetic. Ei priveau lucid şi la realizările unor teoreticieni şi regizori străini cu prestigiul lui Gordon Craig sau Reinhardt. Despre funcţia decorului în teatru, în general, şi spectacolul shakespearean, îndeosebi, George Mihail Zamfirescu scria: „Decorul marelui regizor englez (al lui Gordon Craig, n.n.)... nu e un simplu aspect plastic ci o materializare, o ilustrare materială a sentimentelor ce ne inspiră o tragedie umană. Cu o singură formulă: *Hamlet e un suflet plasat într-un spaţiu rece şi infinit*, Gordon Craig precizase şi atmosfera operei lui Shakespeare şi locul pe care trebuia să-l ocupe personajul titular în angrenajul caracterelor de prim plan." [2]

Faima unei personalităţi nu era suficientă pentru a acorda credit total vreuneia dintre realizările sale; G. M. Zamfirescu nu ezită, de pildă, să vorbească astfel despre un film, celebru la vremea aceea: „Max Reinhardt a încercat să facă un compromis între Shakespeare şi Hollywood..." [3] El nu e de acord nici cu interpretările shakespeareane în viziunea lui Jessner, partizan al esteticii *Noii obiectivităţi*: „...în piesa lui Shakespeare, Jessner a transformat castelul regelui într-o simplă cabină telefonică iar grădinile şi terasele au fost... sim-

[1] *Aşa văd eu*, în *Democraţia*, 11 febr. 1945.

[2] George Mihail Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, Bucureşti, 1938, p. 135—136.

[3] *Idem*, p. 135.

bolizate printr-un decor de aspect contemporan prin care — fatal — trebuiau să treacă fire telefonice“ [1].

Din nefericire, din ideile lui Mihail Sebastian, om de cultură teatrală de amplă cuprindere, nu s-a putut reconstitui o operă cît de cît unitară. Dar cele cîteva însemnări publicate de unul dintre foştii săi studenţi, Petre Solomon, şi el traducător al operei shakespeareane, sînt revelatorii. [2] Pentru Sebastian, Shakespeare era „un scriitor total“ : „În Shakespeare există *tot*, toate zonele umanităţii... El e un om al Renaşterii, care nu-şi interzice nimic“ [3]. Sebastian se aşeza, astfel, în continuarea tradiţiei shakespearologiei româneşti a secolului nostru, care descoperea în opera dramaturgului englez un adevărat tezaur de sentimente şi de pasiuni etern umane. Această acumulare patetică era firesc să rupă regulile recunoscute, rutina : „Shakespeare nu e un subtil. Opera lui e un amestec de grandios şi josnic. Shakespeare e o lume întreagă. *I am the Sea* — eu sînt marea — spune el undeva“ [4]. Citînd opinii ale lui Jules Renard şi ale lui André Gide, Sebastian ajungea la concluzia că, pentru a-l înţelege pe Shakespeare e nevoie de mai mult decît de „bun gust“ [5].

Aceasta era şi părerea lui Petru Comarnescu. Într-un articol publicat în 1933, el afirma, din perspectiva generaţiei tinere, crescută într-un spirit modern, că „Shakespeare se află, prin tot ceea ce înseamnă umanitate, foarte aproape de timpurile noastre“ [6]. Referindu-se la un articol publicat de Schlumberger în *Cahiers du Sud*, el sugera că toate discuţiile şi controversele din jurul operei shakespeareane demonstrează

[1] *Op. cit.*, p. 147—148.
[2] Petre Solomon, *Mihail Sebastian despre Shakespeare*, în *Secolul XX*, nr. 4/1964, p. 209—210.
[3] *Idem*, p. 209.
[4] *Idem*, p. 210. Sebastian a tradus şi cîteva sonete shakespeareane.
[5] Ideea fusese exprimată de Sebastian şi într-o cronică la *Henric IV*, în *Rampa*, 5 oct. 1935.
[6] *Rampa*, 20 sept. 1933, p. 1.

nu numai complexitatea umană a acestei opere, ci — mai precis încă — răsunetul pe care ea îl dobîndeşte în conştiinţele contemporane. „Tocmai modernitatea sa e veşnic prilej de uimire pentru oamenii moderni“ [1].

Mai tîrziu, Petru Comarnescu va sintetiza în cîteva pagini (ale volumului consacrat lui Ion Sava) principalele opinii ale shakespearologiei universale, citînd numele lui J. M. Robertson, T. S. Eliot, Dover Wilson, Caroline Spurgeon ; [2] dar dincolo de toate punctele de vedere recunoscute, Comarnescu afirmă, în spiritul tradiţiei româneşti a interpretării lui *Hamlet*, sensurile umane ale personajului : „...Hamlet, pentru a face dreptate, trebuie mai întîi să cunoască adevărul, cunoaşterea fiind primordială la el, cu toate complicaţiile şi suferinţele ei şi apoi acţiunea. Acţiunea determinată în funcţie de cunoaştere — chiar dacă şi cunoaşterea, în cazul său, e tot acţiune şi nu filozofare. Deci nu lipsa de voinţă, neputinţa umană, îl caracterizează pe Hamlet, cum greşit au crezut unii interpreţi.“ [3]

Această înţelegere raţionalistă a operei shakespeareane este caracteristică modului de interpretare al lui Petru Comarnescu ; referindu-se, de pildă, la *Macbeth* (operă şi mai adesea comentată în spiritul unei „mistici a spiritului suveran“, cum o numea Bradley [4]), el scria : „tragicul shakespearean, în care se ivesc umanismul Renaşterii şi neliniştile barocului, constă din lupta pentru valorile umane care sînt în om şi în societate“ [5]. Pentru criticul român, „fantomele shakespeareane sînt proiecţii ale conştiinţei umane, chinuite de întrebări, răspunsuri, remuşcări, revolte ca şi în cazul lui Hamlet“ [6].

[1] *Rampa,* 7 sept. 1933, p. 1.
[2] *Ion Sava,* p. 96.
[3] *Idem,* p. 96.
[4] Cf. I. S. Tomkarr, *Issues, Spheres, Plains,* New York, 1968, p. 511.
[5] *Ion Sava,* p. 216.
[6] *Idem,* p. 256.

O înţelegere asemănătoare a eroului shakespearean a vădit Al. Philippide în paginile (nu foarte multe) consacrate dramaturgului. În 1937, într-un scurt eseu destinat popularizării literaturii engleze, el relua o fericită formulare a lui Ernest Renan, din al său *Caliban, suite de la Tempête*[1]; observînd influenţa lui Shakespeare asupra teatrului lui Schiller, precum şi asupra romantismului german şi francez, Philippide scria: „Se poate spune fără şovăire că descoperirea lui Shakespeare a însemnat pentru literaturile europene continentale ce însemnase pentru lumea veche descoperirea Americii“[2].

În studiul introductiv la o culegere de eseuri ale lui Philippide, Zoe Dumitrescu-Buşulenga scria cu dreptate: „Ceea ce îl deosebeşte pe Al. Philippide între marii oameni de cultură ai generaţiei sale care s-au ocupat de literatura universală este faptul că el porneşte de la poezie, de la izvoarele creaţiei. George Călinescu pleacă de la critică şi istorie literară, Tudor Vianu de la estetică şi filozofia culturii. La Philippide, omul de cultură universală s-a constituit în jurul nucleului creator propriu, în jurul poetului.“[3] În eseul amplu intitulat modest *Note despre Shakespeare*, această structură de poet a personalităţii lui Philippide se străvede limpede în afectivitatea cu care tratează opera shakespeareană.

Premisele acestor *Note* sînt comparatiste: creaţia lui Shakespeare e tratată în perspectiva dezvoltării literaturii engleze, urmărindu-se deopotrivă sursele şi ecourile ei. Autorului îi sînt cunoscute paginile lui Plutarh şi ale lui Bandello transfigurate de Shakespeare, precum şi influenţele exercitate de Petrarca şi de Sannazaro asupra liricii engleze.[4] Creaţia lui Shakespeare este discutată şi în comparaţie cu ceea ce

[1] Paris, 1878, p. 31.
[2] *Între teatru şi roman*, în volumul *Scriitorul şi arta lui*, 1968, p. 238.
[3] *Studiul introductiv* la Al. Philippide, *Studii de literatură universală*, 1966, p. 5.
[4] Vezi *Note despre Shakespeare*, în *op. cit.*, p. 61.

dăduseră Lyly, Kyd, Marlowe ; sensul fiorului poetic este definit ca fiind acela al unei componente (la fel de importante ca şi aceea a creativităţii dramatice) a operei shakespeareane. „Citeşti şi reciteşti o piesă de Shakespeare, aşa cum citeşti şi reciteşti o carte de versuri, o carte de poezie. Din această pricină, Shakespeare trebuie citit — ca orice poezie — în original sau într-o traducere în versuri, în cel mai rău caz." [1]

Philippide este un adversar al teoriei „arhetipurilor morale" pe care le-ar cuprinde opera lui Shakespeare ; personajele shakespeareane sînt nişte oameni care se comportă ca nişte individualităţi precis conturate, nu sînt nişte „oameni-tip" ci oameni cu adevărat [2]. Sub acest raport, analiza lui Hamlet este exemplară, iar concluzia se aşază sub semnul aceluiaşi umanism care definea participarea oamenilor români de cultură la discutarea creaţiei lui Shakespeare : „Hamlet nu e un om nebun, ci un biet om îndurerat de împrejurările tragice în care i-a fost dat să trăiască şi îndurerat de propria lui fire şovăitoare, pe care şi-o vede, şi-o cunoaşte şi şi-o judecă cu ascuţime psihologică." [3] Definiţiile pieselor shakespeareane sînt lapidare şi precise : în *Iulius Cezar*, „miezul adînc al tragediei nu stă atîta în uciderea lui Cezar, cît în faptul că acţiunea dreaptă şi dezinteresată a lui Brutus nu dă rezultatul pe care acesta îl voia." [4] Coriolanus „are o măreţie aspră" [5]. În general, eroii shakespeareani sînt oameni cu individualităţi puternice, oameni deosebiţi de ceilalţi muritori, dar care au totdeauna însuşiri omeneşti generale" [6].

Un aspect major al interpretării comparatiste a lui Shakespeare este raportarea creaţiei lui la literatura română.

[1] *Op. cit.*, p. 75.
[2] *Idem*, p. 79—80
[3] *Idem*, p. 82.
[4] *Ibid.*
[5] *Idem*, p .83.
[6] *Idem*, p. 78.



Reprezentantul cel mai proeminent al acestei direcţii este, fără îndoială, G. Călinescu. Uneori, e drept, comparaţiile sînt paradoxale, termenii lor fiind plasaţi în planuri diferite ale literaturii ; dar, aproape de fiecare dată, demonstraţia lui Călinescu o face să fie convingătoare. El a menţionat „abuzul de shakespearianism" din tragediile lui Samson Bodnărescu [1], „fatalitatea sangvină" care, în dramaturgia eminesciană, descinde din „principiul tragediei eline, cu multe elemente laterale din Shakespeare, Schiller, Goethe, Laube..." [2], a definit-o pe Anca din *Năpasta* ca pe un Hamlet feminin [3], a vorbit despre „hamletismul sistematic" al lui Emil Botta [4].

În decursul cercetărilor sale eminesciene, G. Călinescu a investigat sursele de cultură ale marelui poet. Astfel va semnala traducerile lui Eminescu din Shakespeare, asiduitatea cu care autorul *Luceafărului* frecventa opera lui Shakespeare [5]. Va reveni adesea asupra acestui subiect, cercetările lui constituind un temei al apropierilor pe care lucrarea de faţă a încercat să le sugereze, în capitolul *Momentul Eminescu ;* nu mai credem, deci, necesar să ne întoarcem asupra lor. Vom observa, însă, că el era preocupat de problema traducerilor shakespeareane : în 1938, într-o cronică dedicată traducerii lui *Hamlet*, realizată în acel an de Dragoş Protopopescu, relua ideea mai veche a lui I. Botez, „a traduce bine pe Shakespeare în limba unui popor înseamnă a pune un jalon nou în istoria progresului literaturii lui" [6]. Traducerea la care se referea Călinescu nu era, precum se ştie, lipsită de cusururi ;

[1] *Istoria literaturii române, compendiu*, 1968, p. 150.
[2] *Ibid.*, p. 157.
[3] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 440.
[4] *Istoria literaturii române, compendiu*, p. 368.
[5] *Eminescu, traducător al lui Shakespeare*, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 605 din 10 iulie 1932. Studiul Mariei Mociorniţa, *Literatura engleză în critica lui George Călinescu* (*Analele Universităţii Bucureşti, Seria Ştiinţe Sociale, Filologie*, 1967, p. 195—203) cuprinde exemple ale modului de comparare a literaturii române cu sursele shakespeareane.
[6] Cf. M. Mociorniţa, *op. cit.*, p. 200.

reproşul că traducătorul are „prejudecata versificaţiei", că a sacrificat „gramatica normală pentru stabilirea unui ritm" trebuie, cred, înţeleasă în acelaşi sens în care sînt formulate şi îndreptăţitele obiecţii privind localizările argotice din scena groparilor din actul V, în care se încerca „o curioasă adaptare de culoare", personajele vorbind „în stilul unor mahalagii bucureşteni" [1], precum şi concluzia sa, de un incontestabil adevăr ; pentru asemenea adaptări, traducătorul trebuie să aibă „un dar deosebit de observare a limbii".

O *cronică a optimistului* din 1957, consacrată lui Timon, analizează, prin comparaţie, personajul shakespearean şi pe Alceste al lui Molière. Timon prezintă „un caz de psihoză". În general, Călinescu se declară împotriva caracterizării lui Timon ca „o minte nobilă" [2] ; el e, dimpotrivă, „un zăpăcit şi un desfrînat care se ignoră, un incapabil de a se administra". Purtarea lui „s-a întemeiat pe o psihologie *a priori*, aceea după care libertatea aduce prietenii. Timon neavînd sensul realului, cînd primeşte întîia lovitură, visarea filantropică i se spulberă şi cade în demenţă" [3]. Timon e departe, însă, de a fi doar „un zăpăcit şi un desfrînat" şi drama lui este tocmai aceea a descoperirii lumii reale. Prăbuşit din închipuirile lui, el trăieşte o experienţă a cărei amărăciune poate fi comparată cu aceea a lui Lear.

Există o tentaţie a lui Călinescu de a reduce ideile pieselor lui Shakespeare la condiţia existenţei oamenilor banali. Ceea

[1] *Op. cit.*, p. 201.

[2] Şi care poate fi regăsită la mai mulţi comentatori moderni, precum Wilson Knight (la care Timon, „eroul generos", este opus cinicului Apemantus), Alfred Harbage (Timon este principiul opus „ingratitudinii"), Arthur Sewell („înţelegerea lui Timon presupune o cunoaştere adîncă a principiului binelui"). Interpretarea lui Călinescu se apropie mai curînd de aceea a lui Frank Harris, care îl socotea pe Timon, împreună cu Lear, „un caz dramatic de demenţă". Cartea lui W. I. D. Scott, *Shakespeare's Melancholics*, unde eroii shakespeareani sînt discutaţi din perspectiva psihiatriei (Timon e, aici, bolnav de „paralizie generală") e ulterioară *Cronicii* lui Călinescu.

[3] Cf. M. Mociorniţa, *op. cit.*, p. 201.

ce se poate urmări şi în cronica publicată la spectacolul cu *Femeia îndărătnică* a Teatrului Armatei [1]. Petrucchio este „un vînător de zestre", iar adevărata victimă este Catharina, „care a căzut din lac în puţ şi aşa trebuie interpretată piesa" [2].

Deosebit de semnificative sînt referirile la Shakespeare din studiile şi eseurile dedicate literaturii universale. Paralele, apropierile (de foarte multe ori, paradoxale şi ele) demonstrează o excepţională disponibilitate spirituală. Reluînd, de pildă, o afirmaţie relativ frecventă a criticilor hispanişti care consideră *La Celestina* ca pe „O creaţie shakespeareană", Călinescu precizează: „De altfel, tematic, întîmplarea lui Calist şi a Melibeei este apropiată de aceea din *Romeo şi Julieta*. Celestina, una din eroine e comparată cu Iago, fiind un *abismo de perversidad* în ordinea feminină." [3] Un motiv din *Odele* lui Horaţiu e urmărit, în rezonanţele sale, la Ronsard şi la Shakespeare *(Sonetul II)* [4]. Tragedia *Regele Torrismondo* a lui Tasso este „în chip învederat... o imitaţie, în ideea de bază a lui Sofocle din *Oedip, rege*... E Sofocle, de bună seamă, în idee, dar sentimentul e de a citi din Shakespeare şi din Ossian... E Sofocle, însă cu barba plină de brumă, rătăcit prin ceţurile Londrei sau în fiorduri" [5]. Ideea de a-l compara pe Tasso cu anticii şi cu Renaşterea nordică îl atrăsese şi pe De Sanctis.

În introducerea concentratului studiu despre Cervantes [6], G. Călinescu reconstituie, parcă, ideile lui Unamuno din *Negura*: „Cervantes face parte din categoria creatorilor de figuri imense care, strivite de făpturile lor, mai vii decît viaţa însăşi, n-au biografie sau au una ridicată pe ipoteze, aproape pier-

[1] *Contemporanul*, 8 mart. 1957, p. 1. Vezi şi M. Mociorniţa, *op. cit.*, p. 201—202.
[2] *Ibid*
[3] *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1946, p. 163.
[4] *Horaţiu, fiul libertului*, în *Scriitori străini*, 1967, p. 88.
[5] *Torquato Tasso*, în *op. cit.*, p. 181, passim.
[6] *Op. cit.*, p. 205.

dută în mitologie. Cînd Ahil, Agamemnon, Nestor şi Ulise ocupă scena imaginaţiei noastre, Homer rămîne un nume gol, bun pentru pedanţi. Eul lui Shakespeare se asfixiază în aerul în care răsuflă cu atîta putere Hamlet, Polonius, Othello, Regele Lear, Falstaff şi Malvolio. Înţelegem ce vrea să zică *viziune shakespeareană*, dar de biografia lui Shakespeare n-avem trebuinţă, precum ne este indiferent a şti cine a cioplit pe Apollo din Belvedere." Indiferenţa fenomenologică faţă de biografie se asocia cu interpretarea poetică, de factură existenţialistă, a lui Unamuno.

Citindu-l pe Marmontel (care făcea distincţie „între sălbăticia *aimable* a grecilor şi barbaria depravată a lui Shakespeare care i se părea un bufon" [1]), Călinescu punea din nou în discuţie deopotrivă problema receptării pe continent a dramaturgului englez şi teoria „artializării naturii" şi a „naturalizării artei". Prezenţa lui Shakespeare într-un asemenea context e semnificativă pentru opinia criticului care vedea în opera dramaturgului o pildă de artă naturală dar care se menţine la nivelul evenimentului curent, al acţiunii dramatice concrete. Opera lui „furnizează motive pentru tablouri familiare pe sticlă" [2]. G. Călinescu reia paralela (ades dezvoltată în perioada ante-belică) dintre Shakespeare şi Ibsen. De data aceasta, nu mai e vorba doar de o simplă transgresie a ideilor : „Ibsen imita maniera lui Shakespeare, copiind magistral" [3]. Şi exemplele sînt sugerate mai ales într-o copioasă citare a subiectelor din dramele de inspiraţie istorică ale dramaturgului norvegian.

Erudiţia lui G. Călinescu nu zăboveşte, însă, prea des, asupra sensurilor generale ale lui Shakespeare ; opera este evocată, de cele mai multe ori, ca un termen de referinţă pentru alte momente ale literaturii universale. Scînteietoare, com-

[1] *Marmontel*, în *op. cit.*, p. 319.
[2] *Cavalerul de Florian*, în *op. cit.*, p. 431.
[3] *Henrik Ibsen*, în *op. cit.*, p. 527.

parațiile lui Călinescu nu urmăresc revelarea unor elemente specifice ale dramei shakespeareane ; ci — mai curînd — ca, în raport cu ea, să descopere specificitatea unor alte creații literare.

Sub acest raport, analiza dobîndește cu totul alte sensuri la Tudor Vianu. Pentru el, Shakespeare a constituit un subiect mult mai amplu al cercetării ; esteticianul, istoricul literaturii universale și al literaturii române, a descoperit în opera lui Shakespeare un fertil izvor de sugestii cărora le-a decantat sensurile, le-a așezat în orizontul culturii lumii și au reconstituit cu ele o imagine integrală.

Vianu realizase un edificiu cu o structură arhitecturală de mare strictețe logică, din care, însă, nu lipsea fiorul liric. Oricine își amintește cursurile lui, nu poate să uite scînteierea unică pe care o căpătau privirile sale cînd rostea unul dintre cele patru nume, fără îndoială, cele mai dragi lui : Dante, Shakespeare, Goethe, Eminescu...

Această admirație s-a tradus, de altminteri, și într-un poem cu sunet grav, care vedea lumina tiparului în preajma morții lui, cînd se aniversau 400 de ani de la nașterea lui Shakespeare :

Privind spre fundul peșterii admir
Tot ce-mi vrăjește William Shakespeare.
În peștera lui Platon mi se-arată
Natura-ntreagă, omenirea toată.
Oricît se-ntinde lanțul, nu mi-e dat
Să văd lucrînd izvorul luminat... [1]

Foarte tînăr Vianu a fost atras de dramaturgia shakespeareană în care descoperea unele înțelesuri menite să configureze imaginea unui univers apropiat sensibilității omului mo-

[1] Tudor Vianu, *Shakespeare, poem*, în *Secolul* 20, nr. 4/1964, p. 4—7.

dern : „Unui Hamlet modern îi va lua locul un Hamlet familiar“ [1]. Recenzînd un număr al revistei *La Minerve française,* în care se menționau cîteva date ale controversei shakespeareane, tînărul cărturar se declara împotriva teoriei antistratfordiene. [2]

Mai tîrziu, în *Arta prozatorilor români,* lucrare de temelie pentru un întreg sistem de stilistică, Vianu va face apel la exemple puse ln îndemînă de Shakespeare, pentru a demonstra „funcțiunea psihologică a metaforei“. Exemplele alese, din *Negutătorul din Veneția* și din *Regele Lear,* ilustrează, de fapt, teoria lui Freud, conform căreia „procesului de sublimare... i se datoresc nu numai visul, dar și nevroza, deopotrivă cu miturile popoarelor și cu creațiile de artă“. [3] Dar el nu citează, pur și simplu, exemplul preluat de la Freud ; discutînd opiniile despre *Negutătorul din Veneția* și despre *Regele Lear* ale medicului vienez, Vianu adaugă motive din mitologia greacă, din Dante, din Toma d'Aquino, trăgînd — în cele din urmă — o concluzie care introduce unele argumente destinate să dea afirmațiilor freudiene un răspuns din perspectiva esteticului, răspuns ce duce nu doar la o nuanțare a ideilor psihanaliste, ci — într-o măsură — la contestarea lor : „Dacă ne oprim în fața metaforei Regelui Lear, așa cum ne-o tălmăcește Freud, regăsirea Cordeliei este conținutul manifestat (al metaforei, n.n.) pe cînd acceptarea morții este conținutul latent. Împrejurarea aceasta odată stabilită, trebuie să observăm însă că între conținutul latent și cel manifestat există în cazul visului un raport cu totul deosebit de acela constatat cu prilejul metaforei poetice.“ [4]

Tudor Vianu a consacrat personalității lui Shakespeare cîteva studii, a căror principală însușire este cuprinderea idei-

[1] *Luceafărul,* 1, 1920, p. 17—18.
[2] *Ibid.,* p. 20 (recenzia, semnată cu inițiale, este atribuită lui Vianu, de Al. Duțu, *Shakespeare in Rumania,* p. 153.
[3] În volumul Tudor Vianu, *Despre stil și arta literară,* 1965, p. 49.
[4] *Op. cit.,* p. 52.

lor shakespeareane într-un sistem amplu și foarte riguros. Destinul lui Shakespeare e urmărit metodic, explicîndu-se motivele pentru care clasicismul l-a respins, iar romantismul l-a întîmpinat cu entuziasm. „Gustul eliberat al cercurilor celor mai înaintate ale secolului al XVIII-lea cerea... o dramă în care poporul să intre cu partea ocupată de el în umanitatea reală, în care frumoasa retorică a clasicismului să fie înlocuită prin vorbirea adevărată a oamenilor, o dramă curajoasă în înfățișarea tuturor adîncurilor sufletului omenesc și a faptelor inspirate de delirul pasiunilor lui. Astfel era drama shakespeareană, în jurul căreia se grupează toți apărătorii libertății în artă." [1]

Shakespeare, ca expresie a spiritului popular al Renașterii, iată una dintre ideile directoare ale lui Vianu. Ceea ce nu duce la o simplificare forțată a problemei : dramaturgul englez este, în același timp, produs al unei epoci de vaste preocupări umaniste, al cărui peisaj Tudor Vianu îl reconstituie cu precizie. Mai mult decît atît, Shakespeare este *cel mai reprezentativ* dintre toți cei care au ilustrat ideile renascentiste : „...după cum Dante dezvoltă în expresie poetică întreaga lume de gîndire a Evului Mediu și a scolasticii, după cum Balzac introduce în viziunea sa asupra societății franceze în epoca Restaurației și a regelui burghez toate elementele științelor istorice, sociale și biologice ale vremii sale, Shakespeare este poetul cel mai reprezentativ al Renașterii și al umanismului." [2] Teoria lui Vianu era formulată într-o vreme în care în critica shakespearologică europeană se făceau tot mai des cunoscute unele tendințe de a-l apropia pe dramaturg mai degrabă de metafizica lui John Donne, despărțindu-l de ceea ce se numea „începutul raționalismului",

[1] *Shakespeare ca poet al Renașterii*, în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 58.
[2] *Op. cit.*, p 61.

acesta asociat cu opera lui Edward Herbert [1] sau cu barocul literar [2].

Tudor Vianu întreprinde o amplă comparaţie a ideilor shakespeareane cu literatura Renaşterii din alte ţări, demonstrînd, de fiecare dată, sporul de înţelesuri filozofice pe care ele îl aduceau unor teme circulînd în epocă şi reprezentînd — oricare dintre ele — spiritul vremii. „Tragismul — scrie Tudor Vianu — ar fi lipsit Renaşterii dacă n-ar fi existat poeţii englezi ai secolului al XVI-lea şi, în fruntea tuturor, Shakespeare... Şi fiindcă, ieşit din toată munca de cultură a secolelor umanismului, Shakespeare întruneşte în sine toate firele poetice ale vremii sale şi le încunună prin cunoaştere şi omenie, cred că-l putem numi cel mai mare poet al Renaşterii." [3]

Pornind de la o asemenea premisă, Vianu demonstrează amploarea galeriei de tipuri shakespeareane, cercetîndu-le în permanenţă în relaţie cu „antropologia Renaşterii". Deşi naivă, o asemenea antropologie (limitată, fatalmente de împrejurările vremii) reflectă faptul că Shakespeare acordă omului înţelesul de „fiinţă naturală, oglindind şi repetînd în sine aspectele universului, înlănţuită în ciclul material al naturii, determinată de condiţiile ei fizice" ; ceea ce îndreptăţeşte o atare concluzie : „Prin această înţelegere, Shakespeare se leagă cu Renaşterea şi nu cu barocul, epocă de regres a înţelegerii ştiinţifice a lumii. Prin Shakespeare, Renaşterea se prelungeşte pînă la începutul secolului al XVII-lea." [4]

[1] De pildă, în Patrick Cruttwell, *The Shakespearean Moment*, New York, 1964.

[2] Vezi L. L. Schücking, *The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero*, Oxford, 1939.

[3] T. Vianu, *op. cit.*, p. 69. Se relua, astfel, o tradiţie care îl numise pe Shakespeare „poet al vieţii umane" (Henry Giles, *Human Life in Shakespeare*, Boston, 1882, p. 62).

[4] *Shakespeare şi antropologia Renaşterii*, în op. cit., p. 77.

Umanitatea lui Shakespeare (care se definește și în comparație cu titanismul lui Marlowe) se exprimă prin evoluția caracterelor sale „spre reacțiunea umană, subliniată de cea mai înaltă comprehensiune a poetului [1]. Împrejurare cu atît mai vrednică de luat în seamă cu cît „creația marelui poet trăiește, respiră în atmosfera saturată de extrema tensiune a voinței, atît de caracteristică pentru acest timp în care lumea era pusă pe noi temelii" [2]. Dar „titanismul shakespearean este o noțiune înrudită cu *hybris*-ul antic, cu acel orgoliu nemăsurat al unui Ahile, al unui Ajax, Xerxes sau Creon sau al atîtor altora, în care s-a recunoscut unul din izvoarele evenimentelor tragice în eposul și drama greacă". [3]

În această ordine a ideilor morale și estetice, Vianu s-a simțit îndemnat să contureze paralela dintre Oedip și Hamlet. [4] Comparația a fost întîmpinată cu unele rezerve. [5] Comentariul lui Tudor Vianu deplasa, de fapt, accentul într-o relație care se stabilise de mai multă vreme între cei doi eroi tragici. Nu ne referim la interpretările ce socoteau că pot descoperi la Hamlet patima obscură, vinovată, pentru numirea căreia teoria freudiană folosise numele eroului sofoclian. [6] Bernard Grebanier i-a dovedit inconsistența într-o analiză detaliată a scenelor tragediei shakespeareane, în care vorbește despre „comportarea normală a lui Hamlet, pus în circumstanțe

[1] *Umanitatea lui Shakespeare*, în *op. cit.*, p. 90.
[2] *Idem*, p. 83.
[3] *Ibid.*
[4] *Patosul adevărului în Oedip și Hamlet*, în *op. cit.*, p. 91—98.
[5] „O interpretare recentă — frumoasă, dar puțin convingătoare — ne îndeamnă să recunoaștem în *Oedip* tragedia năzuinței spre lumină", D. M. Pippidi, *Studiul introductiv* la volumul *Tragicii greci*, 1958, p. 35.
[6] Un exemplu dintre cele mai cunoscute este acela al cărții lui J. Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge, 1937), în care — reluîndu-se ideea lui Freud și aceea din eseul medicului psihiatru Ernest Jones, *The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery* (revizuit și publicat, mult mai tîrziu, în volum, sub titlul *Hamlet and Oedipus*, New-York, 1949) — așa-numita „infirmitate mintală" a lui Hamlet e pusă pe seama „complexului lui Oedip" (p. 218).

neobişnuite“ (*The Heart of Hamlet*, New York, 1960, p. 100). Geoffrey Bush a vorbit despre originea baconiană a ideilor din *Hamlet* şi a personajului însuşi (*Shakespeare and the Natural Condition*, Cambridge, 1956, p. 102), iar J. Isaacs va numi teoria lui Jones „ultima tresărire a metodei anti-estetice“ (în H. Granville-Barker şi G. B. Harrison, *A Companion to Shakespeare Studies*, New York, 1960, p. 309).

Asemuirea cu tragedia antică i-a ispitit pe mulţi exegeţi : Theodore Spencer l-a comparat pe Hamlet cu Oreste, pornind de la motivul comun al răzbunării tatălui ucis (*Shakespeare and the Nature of Man*, New York, 1942, p. 210) [1], iar Carl Schmitt a consacrat un studiu (*Hamlet oder Hekuba*, 1956) comparaţiei eroului shakespearean cu o altă întrupare antică a suferinţei omeneşti. Pentru H. D. F. Kitto (*Form and Meaning in Drama*, 1956, p. 256—328), înrudirea dintre Oedip şi Hamlet este explicată prin împrejurările că amîndoi contrazic grav legile naturii ; iar la Spencer (op. cit., p. 211), cei doi eroi împărtăşesc suferinţa vieţii şi sînt alinaţi deopotrivă de sosirea morţii. Tudor Vianu accentuează înţelesurile filozofice şi le pune în legătură cu scrutarea adevărului care — e drept — apare limpede mai ales în dezvoltarea tragică a operei lui Shakespeare. „Desigur — precizează Vianu, evitînd o lărgire excesivă a sensului acestui *adevăr* — ...nu un adevăr teoretic şi general, ci unul în legătură cu împrejurările lor cele mai particulare. Dar chiar în condiţiile cele mai speciale ale vieţii, omul se poate comporta fie mînat de scrupul intelectual, de dorinţa de claritate şi precizie, fie stăpînit de duhul neadevărului şi al minciunii. Şi, cînd într-o societate, inteligenţa teoretică face mari progrese, apar şi caracterele stăpînite de patosul adevărului. Aşa s-a întîmplat în vremea democraţiei ateniene şi a Renaşterii, cînd Oedip şi Hamlet

[1] Vezi şi Jan Kott, *Hamlet and Orestes*, în *Publications of the Modern Language Association of America*, 82/1967.

reprezintă nişte tipuri omeneşti limpezite în munca de cultură a vremii." [1]

Folosind mijloace comparatiste pentru demonstrarea originalităţii unor opere literare, studiul *Din istoria unei teme poetice : lumea ca teatru* [2] porneşte de la Antisthene, discipolul lui Socrate, şi urmăreşte destinul acestei viziuni alegorice pînă la eminesciana *Glossă,* trecînd prin Epictet, Marc Aureliu, Jacopone da Todi, Lope de Vega, Calderon şi, fireşte, Shakespeare cu ai săi Macbeth şi Jacques Melancolicul. „Niciodată comparaţia vieţii cu teatrul n-a fost făcută cu un sarcasm mai amar" [3].

Punînd în relaţie creaţia lui Shakespeare cu poezia eminesciană, într-un peisaj literar, care cuprinde direcţii poetice şi filozofice atît de variate, Tudor Vianu răspundea unei preocupări tot mai marcate a filologiei române contemporane. Concluzia acestei vaste cercetări (asupra căreia eruditul român atrăsese atenţia încă din *Poezia lui Eminescu,* studiu scris în 1930) are o rezonanţă în care distingem elementele unei metode sintetice, întemeiată pe o acumulare de date şi pe discernarea sensurilor individuale ale fiecărui moment invocat în comparaţie. „...Eminescu contaminează motivul tradiţional al lumii ca teatru cu ideea *voinţei* schopenhaueriene şi rezolvă întreaga alegorie în spiritul sarcastic, disociat de spectacol, al iluminismului." [4]

Pentru Tudor Vianu, „etapele bătăliei shakespeareane" (pe care le urmăreşte în momentele ei cele mai semnificative şi mai expresive) reprezintă, de fapt, etape ale „formării ideii de literatură universală" [5]. Se urmăreşte un drum plin de meandre, cu momente de entuziasm aproape fanatic şi cu

[1] *Op. cit.,* p. 97.
[2] *Op. cit.,* p. 123—136.
[3] *Op. cit.,* p. 128.
[4] *Idem,* p. 136 ; vezi, pentru raporturile Shakespeare-Eminescu, şi *Studii de literatură română,* 1965, p. 222.
[5] *Idem,* p. 403—420.

adversităţi înverşunate. Fireşte, Vianu nu îşi propune să reconstituie istoria receptării operei shakespeareane înăuntrul unor culturi care o definesc atît de divers; dar el nu ezită să atragă atenţia, în sensul în care o făcuse şi Hans Meyer [1], citat de Vianu, că un asemenea proces trebuie considerat „din punctul de vedere al exigenţelor în transformare a grupurilor sociale care se formau atunci, în lumina rolului social al literaturii" [2]. Din această perspectivă a şcolii istorice, interpretarea lui Gundolf nu este îndestulătoare: „cu triada formală care vorbeşte despre Shakespeare ca motiv, formă şi conţinut, tema arătată nu putea fi dominată" [3].

Este, de fapt, aici, un adevărat program estetic care respinge cercetarea circulaţiei motivelor în manifestările ei exterioare, fără determinările de ordin istoric, capabile să explice amploarea şi sensul influenţelor. Definind, într-un studiu sintetic, admirabil sub raportul informaţiei şi al concluziilor estetice, raporturile dintre Shakespeare şi Eminescu, Tudor Vianu află prilejul de a preciza această necesitate a unei istorii a pătrunderii ideilor shakespeareane în cultura europeană. [4] Este expresia unei aspiraţii spre redobîndirea sensului integral al unui proces atît de cuprinzător, ale cărui aspecte particulare fuseseră cercetate în profunzime, iar sintezele de istorie nu înfăţişaseră întotdeauna problemele dintr-o perspectivă a esteticii.

Semnificativ e că, într-un studiu sistematic, consacrat tocmai definirii metodei de cercetare în istoria literară [5], Vianu evoca, printre altele, exemplul lui Shakespeare (care „a trecut printr-o zonă de umbră, pînă la noua lui glorie,

[1] Introducere la antologia *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, vol. I, 1956, p. XVI.
[2] *Formarea ideii de literatură universală*, în *Studii de literatură universală*, p. 413.
[3] *Ibid.*
[4] *Eminescu şi Shakespeare*, în *op. cit.*, p. 567.
[5] În *Studii de literatură română*, 1965, p. 9—27.

în secolul al XVIII-lea“ [1]) pentru a demonstra necesitatea de „a reconsidera întreaga moştenire literară a poporului român“ şi nu doar „numele care au supravieţuit“, aşa cum recomanda metoda lui Nisard. Tudor Vianu întreprinde asemenea reconsiderări, situînd opera şi personalitatea unui scriitor sau a unui critic în orizontul preocupărilor şi preferinţelor general-culturale ale acestuia.

Fiind director al Naţionalului, Vianu se decide să încuviinţeze, din respect pentru Ion Sava, spectacolul acestuia cu *Macbeth*. Eruditul a cărui concepţie era atît de limpede (am spune *programatic*) îndrumată spre o viziune umanistă, regretă tocmai pierderea sensurilor fundamentale ale operei shakespeareane : „Sava a vrut să creeze un spectacol fantastic şi a renunţat tocmai la ceea ce este mai preţios în Shakespeare, la *umanitatea lui* (s.n.).“ [2] Nu e cîtuşi de puţin de mirare că, admirînd atît de profund creaţia lui Shakespeare, el va introduce în *Dicţionarul de maxime comentat*, din 1962, numeroase versuri din opera dramaturgului englez descoperindu-le sensurile etice şi filozofice şi înnodînd, astfel, o tradiţie începută în secolul trecut, de modestele *Cărţi de învăţătură* de pe atunci.

Vianu a fost şi un asiduu traducător din Shakespeare ; simptomatică pentru spiritul său care realiza sinteze expresive ale diverselor epoci de cultură, pentru aspiraţiile lui de a reconstitui „idealul clasic al omului“, este alegerea tragediilor „romane“ : *Iuliu Cezar*, *Antoniu şi Cleopatra*, *Coriolan* au fost toate tălmăcite de Vianu. La cîteva luni după moartea profesorului, în 1964, vedea lumina tiparului antologia de texte critice adunate din literatura tuturor popoarelor : *Shakespeare şi opera lui*. Culegerea era prezidată de o scurtă prefaţă a lui Vianu a cărei încheiere suna, atunci, patetic :

[1] *Studii de literatură română*, p. 22.
[2] Tudor Vianu, *Jurnal*, 1961, p. 53.



„...în această mobilitate, care asigură viața creațiilor poetice, nu rămîne oare ceva de-a pururi identic cu sine însuși, sîmburele fecund al inspirației lui Shakespeare, menit unei noi rodiri ? Prin aceasta ne legăm nu numai cu trecutul, dar și cu viitorul, cu tinerețea neistovită a omenirii, aceea pentru care Shakespeare va însemna ceva deopotrivă cu ceea ce a însemnat el pentru atîția înaintași și pentru noi înșine.“ [1]

[1] *Op. cit.*, p. 12.

XIII

TENDINȚE CONTEMPORANE

Cu vorbele puse în titlul unei antologii de studii shakespeareane, se poate spune că există o „persistență a idolatriei" poetului englez. [1] Oricine răsfoiește bibliografiile publicate de revistele internaționale de critică shakespeareană își dă seama cît de larg e spectrul preocupărilor contemporane, cît de numeroase sînt traducerile, reprezentațiile de teatru, transpunerile cinematografice, piesele muzicale inspirate de opera lui. E foarte greu, fără îndoială, să se determine care sînt direcțiile dominante ale criticii actuale în acest cîmp al cercetării. Formele sînt, de asemenea, extrem de variate : sînt publicate deopotrivă monografii și repovestiri ale dramelor, ediții populare sau bibliofile, altele însoțite de ample comentarii ; apar noi precizări cronologice, antologii de texte critice reeditări ale unor contribuții exegetice mai vechi, încercări de a cuprinde, într-o singură privire, întreaga operă, analize ale cîtorva aspecte particulare (unele, poate, lăturalnice [2]).

Interpretarea operei e întreprinsă și ea, bineînțeles, din unghiuri teoretice felurite. Uneori, Shakespeare e discutat în

[1] *The Persistence of Shakespeare Idolatry*, antologie alcătuită de Herbert M. Schueller, Detroit, 1964.
[2] Una dintre cele foarte multe : *Ornitologia lui Shakespeare*, 321 pagini, Chicago, 1965.

relație strictă cu epoca lui, alteori se poate desluși tendința de a-l înțelege ca pe o realitate estetică aparte, de a-l opune — într-un fel sau altul — celorlalți elizabethani. Ceea ce, firește, e la fel de greu de susținut. Comparațiile dintre temele și personajele sale și cele ale altor scriitori din vremea lui sau din alte perioade literare alternează cu analize foarte amănunțite ale unei singure drame, ale unei scene sau chiar numai ale cîtorva versuri.[1] Universul lui Shakespeare e socotit cîteodată „un model al ordinei morale a lumii"[2]; unii l-au socotit o pildă de pietate creștină[3], alții — precum Santayana — au vorbit despre „absența religiei la Shakespeare[4], în vreme ce alți comentatori încearcă să descopere exemple ale unor „aberații psihologice" în comportarea eroilor din drame și în confesiunile din sonete (E, însă, adevărat că această direcție a criticii shakespeareane e privită cu multă rezervă, mai ales după ce unii reprezentanți ai ei, cum s-a spus, „au îngustat cîmpul cercetării, încadrînd aproape toate personajele în categorii neuro-psihiatrice"[5]).

Credem că titlul traducerii în engleză și în franceză a cărții profesorului polonez Jan Kott exprimă cît se poate de exact sentimentul epocii noastre față de creația dramaturgului: *Shakespeare, contemporanul nostru.* Aparținînd Renașterii engleze, încorporînd în opera lui secvențe ale realității ei concrete, el rămîne — în același timp — un moment al fiecărei epoci de cultură care l-a urmat. În vremuri mai

[1] E. Th. Sehrt, de pildă, a publicat (în *Shakespeare Jahrbuch,* 1966) un comentariu al scenei 4 din actul III al lui *Hamlet,* Rodney Poisson al unui singur vers din *Othello* (în *Modern Language Review,* 1967), John C. Meagher (*Notes and Queries,* 12/1965) al unei indicații de regie din *Regele Lear,* ș.a.m.d.

[2] Vezi J. Choe, *Shakespear's Art as Order of Life,* New York, 1965.

[3] Pierre Messiaen, Prefața la *Les Tragedies de Shakespeare,* Paris, 1941.

[4] *The absence of Religion,* în *Essays in Literary Criticism,* New York, 1966, p. 137—148.

[5] Herman Harrell Horne, *Shakespeare's Philosophy of Love,* Raleigh, 1945, p. 97.

vechi sau mai recente s-au alcătuit sisteme aritmetice și în alte baze decît *10* ; relațiile dintre numere vor fi ducînd, și în aceste sisteme, la concluzii folositoare gîndirii matematice. Ne rămîne, însă, obișnuința de a calcula raporturile, de a aprecia mărimile într-un sistem care ne dezvăluie mai lesne înțelesurile cifrelor și semnelor. Shakespeare este unul dintre factorii care dau stabilitate gîndirii noastre și la care se raportează constant spiritualitatea fiecărei epoci.

Cercetări apărute în ultimii ani l-au pus în relație cu lumea contemporană ; adăugîndu-se cărții lui Kott, menționată mai înainte, mai multe studii de acest fel sugerează durabilitatea raporturilor între oamenii săi și cei ai vremii noastre. [1] Se relevă „modernitatea“ personajelor lui [2] ; comparațiile dintre ideile sale și cele ale literaturii veacului nostru sînt frecvente și nu urmăresc să releveze numai fapte de istorie literară sau puncte în care se întretaie direcții diverse ale circulației de motive. Permanența shakespeareană încetează a fi un mit, în clipa în care cercetarea filologică precisă descoperă ecouri în opera unora dintre cei mai caracteristici scriitori ai acestui veac, precum Cocteau [3], Henry

[1] De pildă antologia de texte critice alcătuită de C. T. Prouty, *Shakespeare: of an Age and for All Time* (Shakespeare, al unei epoci și pentru toate timpurile), Hamden, 1954 ; John Gassner, *Still Modern after 400 Years* (Încă modern după 400 de ani), New York, 1964 ; antologia lui G. Müller-Schwefe, *Shakespeare, Seine Welt — Unsere Welt* (Shakespeare, lumea lui — lumea noastră), Frankfurt, 1964 etc.

[2] V. A. Kolve, *The Modernity of Lear*, în *Pacific Coast Studies in Shakespeare*, Eugene, 1966 ; Norman Holland, *Shakespeare's Mercutio and Ours* (Mercutio al lui Shakespeare și al nostru), în *Michigan Quarterly Review* 5/1966 ; Murray Krieger, *The Dark Generations of Richard III* (Întunecatele generații ale lui Richard III), în *The Play and Place of criticism*, Baltimore, 1967, p. 19—52 etc.

[3] John P. Cutts, *Shakespeare and Cocteau*, în *Revue de littérature comparée*, 38/1964.



James [1], Apollinaire [2], James Joyce [3], Hart Crane [4], dramaturgii contemporani [5]...

Fireşte, exagerările nu lipsesc. Ele se produc mai ales în sensul unei identificări depline, în afara oricărei determinări istorice, a personajelor shakespeareane (şi, cum e de aşteptat, mai ales a lui Hamlet) cu reprezentanţii unor direcţii filozofice specifice secolului nostru. [6]

O modalitate tradiţională de a-l apropia pe Shakespeare de epocile mai noi este aceea a traducerilor ; în spiritul lui Schlegel, Tieck şi, în secolul nostru, al lui Gide, Pasternak, George, şi al altor scriitori a căror creaţie purta înţelesuri dintre cele mai cuprinzătoare ale vremii, poeţii contemporani leagă opera lui Shakespeare de sensibilitatea actuală (unul dintre cei mai recenţi traducători francezi ai dramelor shakespeareane este Yves Bonnefoy).

Ultimele decenii ale culturii shakespeareane la noi demonstrează participarea intelectualilor români la ampla mişcare internaţională de tălmăcire a sensurilor acestei opere. Au apărut mai multe ediţii ale dramelor şi sonetelor (dintre care una în unsprezece volume, între 1955 şi 1963, a întregii creaţii dramatice), traduceri realizate de scriitori precum : Gala Galaction, Ion Barbu, Al. Philippide, Dan Botta, Ion Vinea, Ion Frunzetti, Virgil Teodorescu, Taşcu Gheorghiu,

[1] Giorgio Melchiori, *Shakespeare and Henry James*, în *Shakespeare Newsletter*, 17/1967.

[2] C. Evrard, *Apollinaire et Shakespeare*, în *Revue des Science humaines*, 84/1956.

[3] Hélène Berger, *Stephen, Hamlet, Will*, în *Etudes anglaises*, 17/1964.

[4] Jean Guignet, *„To Shakespeare" de Hart Crane ; le peintre et son modèle*, in *Etudes anglaises*, 17/1964.

[5] Robert Fricker, *Shakespeare und das Drama des Absurden*, in *Jahrbuch*, 1966.

[6] Printre altele, Constantine N. P. Stavrou, *Hamlet as existentialist* (Hamlet ca existenţialist), în *Shakespeare Newsletter*, 1957 ; David Horowitz, *Shakespeare, an existential view* (Shakespeare, o privire existenţială), în antologia de texte critice publicată de G. Müller-Schwebe, *Shakespeare Seine Welt — Unsere Welt*, 1964.

Vladimir Streinu sau de angliști ca Mihnea Gheorghiu, Dan Duțescu, Leon Levițchi.

Se pot desluși două principii fundamentale care au guvernat tălmăcirile din Shakespeare în limba română. Cel dintîi, împărtășind idei asemănătoare celor exprimate cîndva de Croce și de Gide („atîta vreme cît n-a redat decît *sensul* textului, traducătorul n-a făcut nimic, sau aproape nimic... Shakespeare nu e un «gînditor», ci un poet și gîndirea sa nu prezintă nici un fel de interes pentru noi, dacă o lipsim de aripile care să o poarte în empireu“ [1], scria André Gide). Celălalt, urmărind punerea de acord a exigențelor filologice cu valorile literare ale originalului.

Din acest punct de vedere, *Addenda* la traducerea lui Ion Barbu din *Richard al III-lea* [2] este un adevărat document programatic al celei dintîi direcții: „În matematice noi stabilim o distincție importantă între problemele ce ne punem și problemele ce ni se pun. Cele dintîi, omogene oarecum spiritului, sînt cele mai ușor de dezlegat. Ultimele închid în ele o esență străină. Rezolvarea lor sfidează de cele mai multe ori puterile singuratice. Sînt problemele cardinale ale științei. Traducerea lui Shakespeare e tocmai o problemă care se pune culturii noastre, nu e o problemă pe care ne-o punem. De aceea, trebuie tratată cu multă concentrare, nu expediată cu dezinvoltură.“ [3] A-l traduce pe Shakespeare, socotea Ion Barbu, nu înseamnă „a-i reda, fie chiar cu mijloace strălucite, metaforele, jocurile-i de cuvinte, limbajul înflorit“, nici „a satisface formal iambii săi deca — respectiv endecasilabi“. „Redarea lui Shakespeare se joacă mai sus. Ma-

[1] Prefața la ediția bilingvă a lui *Hamlet*, New York, 1945, p. 8—9.
[2] Publicată de Romulus Vulpescu, București, 1964, p. 295—307 a volumului cuprinzînd traducerea lui Ion Barbu.
[3] *Op. cit.*, p. 298.



terialele pieselor sale importă mai puţin decît reciprocităţile dintre ele, decît tensiunile interioare. Am putea spune, împingînd lucrurile la paradox, că teatrul lui Shakespeare nu e spectacol, întrucît nu se adresează subiectului contemplator. Apropiat mai degrabă de unele experienţe muzicale, de veghile condamnaţilor, el acţionează direct asupra omului real, ca un braţ abătut al unei alte durate, incorporîndu-l catastrofei ei, durînd împreună, îmbătrînindu-l." [1]

Convins că „pentru cititorul singuratic... o tiradă albă dezvoltă un ineluctabil plictis" [2], traducătorul a apelat la procedee prozodice tradiţionale ale dramei româneşti în versuri (şi în general, ale teatrului romantic), folosind rima căreia i-a adăugat asonanţe de un straniu efect muzical (dar a păstrat deca = şi endecasilabul iambic). În felul acesta, *Richard al III-lea* în versiunea lui Barbu este o prelucrare care interesează exegeza poeziei barbiene, cel puţin în măsură egală cu istoria shakespeareană, tot aşa cum *Hamlet* în traducerea lui Gide (deşi porneşte, aparent, de la alte premise, acelea care accentuează însuşirile poetice şi nu cele filozofice ale lui Shakespeare), *Iliada* tradusă de Bryant, La Fontaine al lui Arghezi, de pildă, fac parte din biografia literară a traducătorilor.

Poate că, totuşi, versurile devin uneori prea cantabile, chiar şi în episoadele de maximă încordare tragică, precum scena uciderii lui Clarence, pe care unul dintre cei mai de seamă comentatori ai artei shakespeareane, Edmund Chambers, o numea „oglinda în care se concentrează sensurile temperamentului dramatic al personajelor din *Richard III*" [3]:

[1] *Op. cit.*, p. 306.
[2] *Idem*, p. 305.
[3] *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, Londra, 1930, p. 212.

Clarence: ...Şi, totuşi, inimă atît de oarbă,
Să smulgi o strună din mărita-i harfă ?
Gîndiţi-vă, chiar cel ce vă trimete
Va fi întîiul mîine să vă certe.
Al doilea ucigaş: Atunci ?
Clarence: Prin milă intră-n înviere.
Primul ucigaş: Milă ? Ferit-a... Doar nu sînt muiere.
Clarence: De n-ai, eşti pădureţ, sălbatic, drac
Trăgîndu-se, aşa cum eu mă trag,
Din prinţi, ca mine-nchis în Turnul tare,
Care din voi n-ar cere îndurare,
Cînd alţi călăi i s-ar ivi în faţă ?
Om bun, trăieşte-n ochiul tău o rază !
O, dacă văzul nu mă amăgeşte
Şi eşti acela, mîna dă-mi ! Cerşeşte
Cu mine viaţa-mi. Poate îl îndoi :
Un prinţ milog, ce inimi nu clinteşte. [1]

Argumentele lui André Gide şi ale lui Ion Barbu demonstrează un fapt esenţial : creatori cu o personalitate atît de precis conturată au putut regăsi în Shakespeare zone ale unei sensibilităţi veşnic moderne, în care îşi aflau reflectate trăsături ale propriei sensibilităţi. Fireşte, această interpretare, aş spune subiectivă, a artei traducerii este întru totul legitimă, în sensul, amintit mai devreme, al completării portretului literar al traducătorilor, ei înşişi mari scriitori. Dar nu se poate opune tălmăcirea fidelă celei poetice şi nici nu se cuvine să omitem alternanţele rimei cu versul alb care (poate, e drept, nu atît în *Richard al III-lea,* dar — aşa cum s-a relevat de mult — într-o măsură tot mai mare în creaţiile de maturitate) împlineau un rol estetic foarte limpede. Şi nici faptul că opera shakespeareană era destinată scenei, că

[1] Act. I, Scena 4, p. 81—82.

poezia ei se transmitea într-un chip specific care impunea claritatea rostirii actoricești.

Cît de cuprinzătoare e lumea shakespeareană o demonstrează împrejurarea că poeți de structuri deosebite s-au apropiat de ea cu egală înțelegere, tălmăcind-o pe potriva propriei lor viziuni estetice și realizînd opere literare la fel de valoroase.

Din această perspectivă, exemplară e și traducerea *Neguțătorul din Veneția*, semnată de Gala Galaction. (Apropierea de opera shakespeareană era de dată mai veche la autorul *Papucilor lui Mahmud* : înainte de război el transpunea în ritm cîteva traduceri liniare ale sonetelor). De fapt, o adaptare la propria sensibilitate a tălmăcitorului, ea nu își propune să urmărească măsurile versurilor originale și se structurează într-un fel de proză ritmată (așa cum se întîmpla și în versiunea lui Gide din *Hamlet*, dar cu o muzicalitate evocatoare a cîntărilor străvechi) :

Doamne pentru că ne adîncește-n gînduri...
Observă numai, această sălbatică,
Zglobie turmă, sau cugetă
La herghelia unor mînji nepuși la ham,
Și vezi-i cum zburdă nebunește, sar,
Nechează, lăsîndu-se în voia
Fierbintelui lor sînge... [1]

La Dan Botta, adaptarea *Regelui Ioan* se producea în sensul căutărilor unor echivalențe nu doar de ordinul sintaxei poetice ; uneori o întreagă realitate a Evului Mediu anglo-saxon tinde să-și afle corespondențe (firește, nu întotdeauna exacte [2]) în mediul autohton românesc. Traducerea se îm-

[1] Act. V, scena 1, în *Opere*, II, p. 243.
[2] Bastardul se adresează, de pildă, ducelui de Austria cu un apelativ valah : „măi, nene" ; printre personaje se află și un „olăcar", ca în romanele lui Sadoveanu.

plinea într-o viziune aspră, violentă, de o netăgăduită poezie, a dramei shakespeareane, în care arhaismul căpăta o ciudată rezonanță, iar drama era modelată în umbre tranșante de xilogravură :

Acum Chatillon, spune ce vrea Francia.
După heretesiri, așa grăiește. [1]

...această Engliteră-ncinsă
Cu o genune, această baștie
Cu zid de ape... [2]

Turbați, necugetați, trufași levinți,
La chip fecioare,-n inimă balauri,
Vîndutu-și-au averi și ocine... [3]

Această tendință de *adaptare* a textului shakespearean, în care personalitatea poetică a traducătorului modela după propriile-i tipare versul originalului (pentru motive diferite și cu mijloace — negreșit — mai puțin convingătoare, Topîrceanu încercase și el o modalitate asemănătoare, cînd transpusese *Visul unei nopți de vară*) e concomitentă, chiar în cuprinsul aceleiași ediții în unsprezece volume a traducerii teatrului lui Shakespeare, cu interpretări atente la păstrarea formei dramatice renascentiste.

Versiunile shakespeareane ale lui Ion Vinea se înscriu în această direcție a traducerilor din opera clasicilor universali. Ele constituie un argument în demonstrarea posibilității de a păstra sunetul poetic al originalului fără a abdica de la exactitatea filologică. Poetul a ales cîteva capodopere foarte

[1] Act. I, scena 1, *ibid*, I, p. 61.
[2] Act. II, scena 1, *ibid.*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 77.

diferite ca factură, dar păstrînd același ton de un tragism concentrat: *Othello, Macbeth, Henric V, Poveste de iarnă.*

Othello, în versiunea lui Vinea, are ceva din noblețea și din tristețea meditativă pe care o semnala cîndva un comentator al lui Shakespeare[1]:

Aceasta-i prcina, o suflete, aceasta:
Să nu vi-o spun pe nume stele caste!

Dar dacă-i stinsă
Tu, matcă vie-a meșterei naturi —
Lumina ta, atuncea unde se-află
Scînteia prometeică în stare
S-aprindă iar lumina vieții tale?[2]

În *Macbeth*, scenele ce ni se par a răspunde într-o mai mare măsură exigențelor pe care și le-a impus traducătorul însuși sînt cele în care elementul fantastic sau morbid e convertit în structuri de un fabulos gotic:

Veniți și voi cu vrăji și-ulcele
Și tot ce trebuie cu ele
Voi fi-n văzduh, și noaptea toată
Gătescu-i soarta blestemată
Și-am de lucrat pînă-n amiază,
Din colțul lunii stă să cază
Un strop de ceață,-l prind frumos,
Cît încă n-a picat pe jos;
Descînt strecor și-ntr-însul pun
Măiestre duhuri ce-l supun...[3]

Ion Frunzetti a preferat acele comedii shakespeareane, în care paradoxul se realizează în jocuri eufuistice de cuvinte

[1] Helen Gardner, *The Noble Moor*, Londra, 1955.
[2] În *Opere*, VIII, 1960, act. V, Scena 2, p. 351.
[3] În *Opere*, IX, 1961, act. III, Scena 5, p. 444.

(*Comedia erorilor*, *Zadarnicele chinuri ale dragostei*), sau afirmă principiul renascentist al frumuseţii dragostei naturale. Traducerile lui asociază, cu vervă, neologismul şi arhaismul, într-un vers sprinten şi elegant :

Adesea, leacul căutat e-n tine
Şi-l crezi în cerul ce, urzind destine,
Ne dă cîmp liber faptei. Înapoi
Ne trage întunericul din noi.
Ce forţă-mi urcă dragostea pe creste
De văd prin ea, dar ochiul nu-mi hrăneşte ?[1]

Cînd Marte se afla în exaltare !
Ba, mai degrabă, retrograd, cred eu...[2]

Principiului de traducere a sensurilor shakespeareane, într-un număr de versuri foarte apropiat de acela al originalului i s-a supus şi Vladimir Streinu, înfruntînd şi exigenţele unei ediţii bilingve[3]. Studiul introductiv şi comentariile care însoţesc traducerea, îi prilejuiesc lui Vladimir Streinu să reconstituie istoria tragediei shakespeareane, precum şi a tălmăcirilor ei româneşti. Problemele interpretării filologice şi filozofice a lui *Hamlet* (şi, îndeosebi, a personajului principal) sînt înfăţişate pe scurt într-o introducere, care nu vrea să se transforme într-un studiu ci, în mod evident, să-l familiarizeze pe cititor cu ideile fundamentale ale exegezei hamletiene.[4] Uneori, criticul român este, poate, prea categoric în caracterizarea diverselor etape ale apropierii de înţelesurile nefericitului prinţ : „Opinii... ajunse de-a dreptul la maliţie sau chiar

[1] *Totu-i bine cînd sfîrşeşte bine*, act. I, scena 1, în *Opere*, vol. VIII, p. 22.
[2] *Idem*, p. 20.
[3] *Tragedia lui Hamlet, Prinţ de Danemarca*, 1965.
[4] *Op. cit.*, p. XLIV—LIV (Aceluiaşi subiect, Vladimir Streinu i-a consacrat un interesant studiu comparatist : *De la Oblomov la Hamlet*, în *Universul literar*, nr. 40/1938).

neseriozitate, vor exprima modernii secolului al XX-lea."[1] Ni se pare că, respingerea unei întregi viziuni critice (oricum mai complexă decît „maliția și neseriozitatea") este prea hotărîtă. Opiniile lui T. S. Eliot însuși sînt mai nuanțate decît lasă a se înțelege Vladimir Streinu care le așază prea aproape de cele ale unui contestatar de felul lui Doyle. Surprinde, de altfel, lipsa din rîndul referirilor la critica modernă a numelor lui Knight, Robertson, Raleigh, Halliday, Kott, Crawford, Grebanier, cărora li s-ar fi putut adăuga Dover Wilson și Schücking (citați printre editorii de texte, dar — fără îndoială — cel puțin la fel de valoroși ca exegeți), pentru a nu-l mai aminti, de pildă, pe Croce. Și poate că Pagnol, strălucitor, însă — oricît s-ar spune — diletant, capătă un loc mult prea important în economia unor pagini dedicate, de fapt, epocii în care critica hamletiană a înregistrat progrese dintre cele mai semnificative. Documentată, scrisă cu eleganță intelectuală, *Introducerea* la versiunea lui Vladimir Streinu e, însă una dintre paginile cele mai folositoare înțelegerii dramei shakespeareane.

Contribuția angliștilor români la difuzarea operei shakespeareane, la luminarea unor laturi esențiale ale ei, s-a afirmat deopotrivă în planul traducerilor și în cel al exegezei. Traducători ai unui număr însemnat de drame și de sonete[2], Dan Duțescu și Leon Levițchi au publicat și o amplă antologie bilingvă[3] care demonstrează încă o dată că exactitatea și poezia pot să nu fie mărimi opuse în cîmpul tălmăcirii

[1] *Op. cit.*, p. XLVI.

[2] *Henric IV* (Partea I — Dan Duțescu, Partea a II-a — Leon Levițchi), *Comedia erorilor* (Dan Duțescu, în colaborare cu Ion Frunzetti), *Mult zgomot pentru nimic* (Leon Levițchi), *Titus Andronicus* (Dan Duțescu), *Troilus și Cresida* (Leon Levițchi), *Timon din Atena* (traducere realizată de amîndoi), *Furtuna* (Leon Levițchi), *Hamlet* (de asemenea, traducere semnată de amîndoi).

[3] Editura științifică, 1964.

literare: traducerea „Vers pe vers" păstrează aici deopotrivă sensul și forma originală. Studiul introductiv aducea (mai cu seamă prin capitolul consacrat *Limbii și stilului lui Shakespeare*) o contribuție nouă la luminarea unor probleme mai rar discutate în literatura noastră de specialitate.

Elementul cu adevărat personal al exegezei întreprinse de Leon Levițchi se relevă, însă, în studiile de stilistică shakespeareană. Studiul referitor la *Repetiția gramatical-stilistică. procedeu semnificativ în piesele lui Shakespeare*[1] introduce un punct de vedere nou față de lucrarea, devenită întrucîtva clasică, a lui Paul V. Kreider[2]; ceea ce în cartea profesorului american era considerat ca un procedeu destinat doar să accentueze o idee sau o caracterizare, devine un fenomen mai complex, înlăuntrul căruia cercetătorul român descoperă un sistem al acumulării metaforelor cu un conținut identic, dar cu exprimări diverse („variantă a enumerării"), „metaforele dezvoltate" și „contaminarea stilistică" („metafore sinonimice rostite în continuare de același personaj ca împrumuturi din aceeași lume de imagini"), acesta din urmă socotit ca fiind „de o importanță vitală pentru conturarea facturii psihologice a artistului".

Se lărgea, astfel, sfera de cuprindere a metaforei shakespeareane; ea nu caracterizează numai personajul, „ca unitate stilistică", așa cum socotea, într-o lucrare celebră, Caroline Spurgeon[3] și descoperă *asociația de imagini* și în alte drame decît în *Romeo și Julieta*, asupra căreia insista un alt comentator de seamă al metaforei shakespeareane, Wolfgang Clemen[4].

[1] *Revista de filologie romanică și germanică*, 1/1958.
[2] *Repetition in Shakespeare's Plays*, Princeton, 1941.
[3] *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1935.
[4] *The Development of Shakespeare's Imagery*, New York, (1951 ?); ediția germană a cărții, *Shakespeare Bilder*, apăruse în 1936.

Leon Levițchi a studiat, de asemenea, antinomia shakespeareană [1], sau — referindu-se la probleme ce depășesc stricta analiză stilistică — a propus noi argumente împotriva teoriilor ce susțineau că procesul creației este, la Shakespeare, un fapt al subconștientului [2]. Un alt studiu de stilistică comparată a pus în relație elemente ale „unei piese de Shakespeare, *Troilus și Cresida*" și ale eseului *Despre dragoste* al lui Bacon [3]; asemenea raporturi între tragediile de dragoste ale lui Shakespeare și eseurile lui Bacon s-au mai sugerat uneori [4], dar — de această dată — ele nu se limitează la aspectele filozofice, ci implică și foarte sugestive paralelisme metaforice.

O activitate desfășurată, de asemenea, în planul traducerilor și în cel al exegezei, este aceea a lui Mihnea Gheorghiu, tălmăcitor de drame istorice (*Richard al II-lea*), tragedii (*Regele Lear*), de comedii (*A 12-a noapte, Doi tineri din Verona*) și sonete. Traduceri de rigoare filologică, cu sunet limpede, supunîndu-se aceluiași principiu al respectării înțelesurilor și formei originale.

Concluzia studiilor celor mai întinse ale lui Mihnea Gheorghiu, *Scene din viața lui Shakespeare* [5] și *Un Shakespeare al oamenilor* [6] este identică : Shakespeare, om al unei epoci active, opusă stînjenitoarelor legi înghețate de rutină, afirmînd o nouă concepție artistică. În felul acesta, cercetările sale se înscriu în tradiția mai veche a culturii românești, pentru care dramaturgul a reprezentat întotdeauna un exemplu al umanismului renascentist. [7] Textul lui Mihnea Gheorghiu

[1] *Revista de filologie romanică și germanică*, 2/1958.
[2] *Ibid.*, 1960.
[3] *Ibid.*, 1962 ; reprodus în *Shakespeare și criticii lui*, p. 549—564. Citat și în *Jahrbuch*, Heidelberg, 1965, p. 450.
[4] Franklin M. Dickey, *Not Wisely but too Well. Shakespeare's Love Tragedies*, San Marino-California, 1957.
[5] Prima ediție, Editura tineretului, 1958.
[6] Studiul introductiv la seria de *Opere*, I, 1955, p. 5—53.
[7] Mihnea Gheorghiu a scris și pagini valoroase referitoare la destinul lui Shakespeare în România (vezi, mai ales, *Secolul 20*, 4/1964).

se organizează de-a lungul unor direcţii comparatiste, acumulînd detalii, aparent disparate dar care ajung să se împlinească într-o construcţie unitară şi clară.

În mod obişnuit, Ana Cartianu s-a dedicat problemelor epocii victoriene ; preocupările sale shakespeareane s-au concretizat în mai puţine studii. Acestea, însă, relevă un spirit sintetic, întemeiat pe o solidă cunoaştere a direcţiilor care structurează epoca şi opera shakespeareană. Încă din studiul introductiv la volumele de teatru elizabethan, Ana Cartianu remarca : „...Shakespeare nu e o insulă fericită, sau vreo apariţie meteorică, ci parte integrantă din universul Renaşterii engleze. El trebuie văzut în cadrul acestui fenomen complex, în perspectiva concepţiilor şi tradiţiilor culturale pe care le-a continuat sau transformat, animîndu-le cu un suflu nou.“ [1]

Studiul *Ecouri shakespeareane în proza contemporană* [2] evită apropierile ispititoare, dar, adesea forţate ale unor motive privite în sfera timpului, şi explică prin determinările epocilor circulaţia unor motive shakespeareane la Faulkner („ideea de ridiculă pantomimă şi de inutilitate“ [3], preluată din *Macbeth*) sau la Steinbeck [4] ; şi rezultatul este dintre cele mai surprinzătoare sub raportul noutăţii unor relaţii literare surprinse arareori în critica universală.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga este preocupată deopotrivă de creaţiile Antichităţii, ale Evului Mediu, ale Renaşterii, dînd temeinice monografii consacrate marilor scriitori români şi romanticilor englezi, cu o largă disponibilitate comparatistă (şi între domenii ale diverselor arte).

[1] *Teatrul englez în epoca Renaşterii*, studiu introductiv la *Teatrul Renaşterii engleze*, I, 1964, p. 5.

[2] *Secolul* 20, 4/1964, p. 34—41.

[3] *Ibid.*, p. 36.

[4] „...„nicăieri menţionată, tragedia *Macbeth* pluteşte ca un duh asupra cărţii lui Steinbeck (*Iarna vrajbei noastre*, n.n.), cu atmosfera ei stranie, cu crezul popular animist, cu supravieţuirea nemărturisită a superstiţiilor ancenstrale în conştiinţa modernă, cu fiorul întîmplării şi al coincidenţei“ (*ibid.*, p. 38).

Pentru Zoe Dumitrescu-Bușulenga, „realismul shakespearean face din dramele striitorului Renașterii engleze ceea ce el însuși a dorit, *cronică vie și prescurtată a vremurilor*, și ceea ce noi dorim, pildă veșnică de luptă a oamenilor pentru fericire și lumină“ [1]. Concepție care vine în continuarea ideilor lui Tudor Vianu despre mesajul umanist al operei lui Shakespeare și pe care exegeta o ilustrează deopotrivă cu drama lui Hamlet („o ființă nobilă, cu o etică și o gîndire superioare, victimă a unei lumi inferioare, în care idealurile lui de viață, ca și mijloacele de realizare rămîn, spre marea durere a eroului, ineficace“ [2] și cu aceea a nefericiților îndrăgostiți din Verona („Saltul lor spre fericire a fost făcut prea devreme, vremea nu era coaptă încă pentru un astfel de elan“ [3].)

Viziunea renascentistă a lui Shakespeare se încheagă treptat, în cercetarea lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, din comparația cu interpretările medievale și cu cele romantice ale motivului dragostei. Integrate, însă, în cultura Renașterii, ideile shakespeareane se definesc (mai ales în dramele istorice) ca o concepție proprie barocului, identificată și în modalitățile plastice și în individualizarea violent contrastantă a personajelor. [4]

Un studiu consacrat creației mai puțin cercetate a lui Shakespeare, sonetele, îl așază pe „divinul brit“ într-o perspectivă extrem de specifică Renașterii, care, mai ales datorită sensurilor filozofice, se revendică din Platon.

[1] Studiu introductiv la Shakespeare, *Romeo și Julieta, Hamlet*, 1962, p. XXVII.
[2] *Idem*, p. XXVI—XXVII.
[3] *Idem*, p. XII.
[4] Vezi Studiul introductiv la Shakespeare, *Richard al III-lea*, 1964, p. V—VII.
[5] *Universul sonetelor lui Shakespeare*, în *Secolul 20*, 4/1964, p. 44—51.

Tot cu prilejul aniversării, din 1964, a lui Shakespeare, s-a publicat un studiu, bogat în referințe critice, a cărui concluzie se înscrie în tradiția shakespearologiei moderne românești : Shakespeare a lăsat „posterității mesajul luminos al credinței în victoria rațiunii, a inteligenței și a bunătății în lume“ [1]. Autorul studiului, profesorul Mihail Bogdan, își întemeiază studiul pe cercetarea implicațiilor morale și estetice ale operei shakespeareane, raportîndu-le consecvent la determinările istorice.

Vera Călin nu a consacrat un studiu separat creației lui Shakespeare ; dar ea face apel la exemplul dramaturgiei shakespeareane pentru a ilustra formele specifice pe care, de-a lungul metamorfozelor lor, le dobîndesc măștile comice. [2] Comicul de situații din *Comedia erorilor*, de pildă, „este pur și rămîne tot timpul străin de orice implicații psihologice“ [3]. Constatarea prilejuiește o comparație cu alte cupluri comice care sugerează stereotipia sau, într-un alt capitol, cu comedii al căror efect provine din repetiție [4].

În afara studiului sistematic, foarte documentat, punînd în circulații idei noi, Eminescu și Shakespeare, la care am avut prilejul să ne referim, Matei Călinescu a scris un eseu *Don Quijote și Hamlet* [5] ; eseistul lărgește considerabil sfera observației lui Turgheniev care văzuse „în aceste două personaje întruchiparea a două tipuri de bază ale naturii omenești“. Apropieri între Cervantes și Shakespeare (dar cu referiri la alte personaje) schițase și Tudor Vianu [6] ; mai de mult, numărul festiv al *Noii reviste române* consacrat comemorării tricentenarului morții lui Shakespeare (Nr. 6/1916), publica și

[1] Mihail Bogdan, *Semnificații shakespeareane*, în *Steaua*, nr.9/1944, p. 22.
[2] Vera Călin, *Metamorfoza măștilor comice*, București, 1966.
[3] *Op. cit.*, p. 21.
[4] *Op. cit.*, p. 105, și urm.
[5] În *Eseuri critice*, București, 1967, p. 133—148.
[6] *Studii de literatură universală și comparativă*, p. 104.

un scurt eseu, nesemnat, intitulat *Trei idealişti : Hamlet, Brutus, Don Quijote*. Comparaţia îl ispitise şi pe Dimitrie Nanu (traducător din Shakespeare) care îi pusese alături pe Hamlet, Fortinbras şi Don Quijote, din perspectiva forţei morale pe care o întrupează.[1] Pornind tot de la eseul lui Turgheniev, A. Popescu-Telega scrisese şi el, cam în aceeaşi vreme, un studiu cu ample referiri la circumstanţele istorice care generaseră cele două opere.[2] Dar Matei Călinescu introduce criterii comparatiste ce depăsesc evident simpla paralelă, încadrîndu-i pe cei doi eroi într-un univers specific, din care s-au ivit şi personajele lui Ariosto, Sebastian Brandt, Erasmus. Sensurile filozofice nu sînt căutate numai în acţiune ci — mai ales — în ceea ce împiedică acţiunea.[3]

Un capitol foarte larg din *Istoria universală a teatrului* de Ion Zamfirescu, este şi el consacrat creaţiei shakespeareane.[4] Autorul foloseşte deopotrivă argumentele interne, furnizate de operă şi cele puse la îndemînă de cercetările numeroase, diverse (şi nu o dată contradictorii), le discerne critic şi reconstituie priveliştea cuprinzătoare a acestui „poem al omului“[5], cum numeşte el opera lui Shakespeare, în tradiţia interpretărilor mai vechi datorate intelectualilor români.

Cercetările lui Alexandru Duţu, minuţioase, sistematice[6], au furnizat, adesea, paginilor de faţă, sugestii dintre cele mai preţioase. Lucrarea sa, remarcată de critica străină, a

[1] *Salonul literar*, Arad, 1925, p. 57—58 ; 1926, p. 89—92.
[2] *Năzuinţa*, Craiova, 1928, 3, p. 39—42.
[3] E lărgit şi înţelesul comparaţiilor dintr-o lucrare foarte cunoscută în deceniul al treilea al secolului, *The Lion and the Fox : the Rôle of the Hero in the Plays of Shakespeare* (Leul şi vulpea, rolul eroului în piesele lui Shakespeare), a lui Wyndham Lewis, în care se vorbea despre „grupul quixotic“ (Timon, Coriolanus, Brutus, Hamlet), constituit pe temeiul unor asemănări de caracter dintre personaje, şi în primul rînd de „setea de absolut“.
[4] *Istoria universală a teatrului*, III, 1968, p. 56—168.
[5] *Idem*, p. 168.
[6] *Shakespeare in Rumania*, 1964.

prilejuit unui specialist de renume, Hermann Heuer,[1] constatarea că arta shakespeareană a fost întîmpinată în România cu un interes constant, că „mai ales după război, ea a fost tradusă în ediţii numeroase şi reprezentată pe scenele tuturor teatrelor", că „astăzi opera lui Shakespeare se găseşte în fiecare bibliotecă românească". Aceste bune aprecieri înlesnesc, astfel, circulaţia unor idei ale intelectualilor români, cuprinse în paginile monografiei lui Al. Duţu. Al. Duţu s-a dedicat şi unor studii în care a izbutit să releve neaşteptate înfăţişări ale operei shakespeareane. Pornind de la constatări de ordin stilistic (tema „roţii") sau de construcţie, el a conturat mai precis individualitatea personajului central din *Regele Lear*, raporturile sale cu personajele secundare ale dramei.[2]

Admiraţia faţă de Shakespeare n-a contenit să producă opere lirice care depăşesc, indiscutabil, simpla expresie omagială.

Cele 90 de sonete ale lui V. Voiculescu (intitulate cu o candoare provocantă *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară*[3]) simbolizează o prelungire, după moarte, a destinului *de om* al lui Shakespeare. Ele sînt, cum au fost numite foarte inspirat, „Sonetele unei iubiri". Opera lui Voiculescu se apropie de aceea a unui alt poet de seamă al acestui veac, W. H. Auden, care a compus un comentariu aprocrif, în versuri şi proză, la *Furtuna*, de fapt un poem care prelungeşte înţelesurile dramei lui Shakespeare, legîndu-le de epoca noastră[4]. Dar poetul român îl apropie pe poetul renascentist mai mult de omenescul din noi ; el nu îi păstrează imaginea unui duh plutind pe deasupra

[1] Hermann Heuer, *Alexandru Duţu, Shakespeare in Rumania, Jahrbuch*, 1965, p. 393—395.

[2] *Revista de filologie romanică şi germanică*, 2/1961, p. 321—337.

[3] Bucureşti, 1964.

[4] W. A. Auden, *The Sea and the Mirror*, în vol. *The Collected Poetry of W. H. Auden*, New-York, 1945.

lumii de suferințe umane. În făptura lui Shakespeare se strîng marile întrebări ale omului, chinul înfrigurat al incertitudinii, supunerea îndurerată la durerile iubirii, coborîrea din lumina celestă în existența pămînteană :

Ca lebăda ce moare și cîntecul și-l țipă,
În spasmul destrămării ți-am scris, înăbușit
De-un gîlgîit de suflet agonic, pe sfîrșit...
Și mîna cu condeiul căzu ca o aripă.
Culcai pe masă tîmpla și, așteptînd pieirea,
Crezui că este moartea... era, vai, tot iubirea ! [1]

Pentru Marin Sorescu, Shakespeare este un demiurg, iar opera lui este o lume, aceea a sufletului omenesc, la fel de nețărmurită ca lumea însăși.

Shakespeare a creat lumea în șapte zile.
În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești.
În ziua a doua a făcut rîurile, mările, oceanele
Și celelalte sentimente
Și le-a dat lui Hamlet, lui Iulius Cezar, lui Antoniu,
Cleopatrei și Ofeliei. Lui Othello și altora,
Să le stăpînească, ei și urmașii lor,
În vecii vecilor. [1]

Iar la Al. Philippide umbra lui Hamlet simbolizează însăși permanența nobilelor neliniști ale sufletului uman :

Biet prinț nebun, hrănit din vis, menit
Să cauți veșnic visul care doare,
Gîndirea ta zvîcnită către soare,
În fulger negru a încremenit,
Răzvrătitoare
De infinit. [3]

[1] Sonetul CCVII, *op. cit.*, p. 53.
[2] *Shakespeare*, în *Poeme*, București, 1965, p. 79.
[3] *Umbra*, în *Visuri, În vuietul vremii*, București, 1969, p. 85.

Se continuă, în felul acesta, o tradiție întemeiată încă din vremea constituirii culturii noastre moderne : Shakespeare este asociat, așa cum se întîmpla și în preajma revoulției pașoptiste, cu ideea omenescului, cu aspirația firească a spiritului uman de a descoperi înțelesurile cele mai cuprinzătoare ale lumii nemărginite și ale lui însuși. Mai presus de granițele care ar putea fi trasate între diferitele curente ale culturii românești, recunoașterea geniului lui Shakespeare a fost la noi unanimă (firește, însă, nuanțată). Cultura românească n-a produs o „controversă shakespeareană". Dimpotrivă, ea l-a identificat pe creatorul lui Hamlet și al lui Romeo, al lui Lear și al lui Puck cu actorul din Stratford, pe care, prin glasul lui Eminescu, intelectualii noștri l-au numit „prieten blînd" al sufletelor lor.

LĂMURIRE FINALĂ

Am încercat să urmărim, în aceste pagini, sunetul specific pe care opera shakespeareană l-a dobîndit în întîlnirea cu cultura românească. Nu am voit să reconstituim aci bibliografii complete ale referințelor diverse la Shakespeare ; asemenea lucrări s-au făcut, și încă foarte temeinic. Am ales, dintre numeroasele articole, eseuri, note, cronici dramatice sau dintre mențiunile fugare, pe acelea care exprimau, după părerea noastră, mai exact, spiritul unei epoci, înțelesurile pe care ea le descoperea în creația lui Shakespeare.

Paginile de față reprezintă o formă prescurtată a Tezei de doctorat *susținute, în luna iunie 1968, la Facultatea de Limbă și Literatură Română a Universității București. Am ținut seama de observațiile și recomandările comisiei (prof. Al. Dima, prof. M. Isbășescu, prof. Romul Munteanu, prof. D. Păcurariu, prof. I. Zamfirescu) și ale unora dintre referenți (Leon Levițchi, Matei Călinescu, Z. Ornea). Tuturor le mulțumesc pentru prețioasele lor sugestii.*

Deasemenea, mulțumesc redactorului acestei cărți, Rodica Rotaru, pentru concursul calificat pe care l-a dat apariției volumului.

REZUMAT ÎN LIMBA ENGLEZĂ

It is generally agreed that *literary relations* is another term for *comparative literature.* Another commonplace is to observe that the significance of these relations depends entirely on the facts which are compared. The literary influences can be, of course, more easily detected in minor works which borrow often not only the ideas but even the form of their models, adding few original elements.

The Romanian school of comparative literature has striven from its very beginnings, to reveal the relations which linked the major works of national and world literature. The method was considered as a possibility of broadening the perspective in the approach to single works, of discerning trends and movements in their own national culture and of integrating them in the international context.

The first comparative studies (as, for example, Pompiliu Eliade's *The French influence on the Romanian public spirit,* published in 1898) have inaugurated this direction, stressing the European character of Romanian literature as well as its specific trends. Emile Faguet has mentioned this wide perspective of Romanian studies in his preface to N. I. Apostolescu's *Influence of French Romantics on Romanian Poetry,* published in the first years of the century.

Anglo-Romanian intellectual relations represent a relatively late field of interest for Romanian literary historians. First of all, because these relations did not seem to have the same effects as the French, German or Latin influences had upon the Romanian culture. This was a direct result of the cultural background of these intellectuals, most of them educated in various European universities, other than British. The first comprehensive studies dedicated to this subject had to wait until after the

first World War (Petre Grimm's *Romanian translations and adaptations from the English Literature* for example, was published only in 1923). The most significant researches were those dedicated to the literary destiny of a single writer in his impact upon Romanian literature (as, for example, Marcu Beza's *Shakespeare in Rumania,* published in 1931 in London).

As in other European cultures, the periods in Romanian literature are not very precisely separated. This is one explanation for why even those writers who have put forth a classicist aesthetics have acknowledged themselves to be admirers of the romantics and of Shakespeare. And is not a rare exception to meet in the pages of the same literary manifestoes the names of Boileau, Voltaire, dr. Johnson, Shakespeare and Victor Hugo endowed with the same value as artistic examples.

At the beginning of the XVIIth century, Anglo-Romanian relations, very sporadic until then, developed fast, due especially to the involvement of British diplomacy and trade in Eastern Europe. With the travels of English marchants and diplomats to the Romanian Principalities, this part of the world ceased to be, in the eyes of the British, a legendary and fantastic country, as it had been in the time of Chaucer. Shakespeare (in *Pericles*), Ben Jonson (in *Epicoene, or the Silent Woman*), Beaumont and Fletcher (*The Knight of the Burning Pestle*) made some allusions to the Romanians before they became familiar with the English literature.

In Transylvania, a province where the German and the Austrian influences were stronger than the French, Shakespeare's drama has been known through the performances of some Viennese actors, in the second half of the XVIIIth century. At the beginning of the 1800', a German company performed in Bucharest *Hamlet* and *Othello*, perhaps translated into Romanian.

Shakespeare's plays were mentioned for the first time (besides, of course, the older reviews of various theatrical performances), about 1805, by George Asaki (Asaki, a Moldavian scholar and poet who founded a newspaper and a literary journal and was the first Dean of the Polytechnic School in Iassy, had studied in his native country and in Rome). Later on, Asaki's literary work will reveal certain echoes from Shakespeare.

On the eve of the 1848 revolution, many Romanian intellectuals, regardless of their aesthetic beliefs, enthusiastically praised Shakespeare's works and their numerous translations into their own tongue, translations published and performed at that time. The name of the English playwright was related to the idea of *genius*, an idea which surpassed any definite literary program and which meant "the skill of the deepest understanding of the human soul". Most of the intellectuals emphasized

the political sense of Shakespearean "chornicls" and of the Roman tragedies, a sense which was, in their opinion, that of freedom and justice, ideals of revolutionists. They themselves followed, for example, the interpretations of Voltaire and of Coleridge concerning the political meaning of *Julius Caesar*.

In 1845, when Ion Heliade Rădulescu, one of the most prominent personalities of Romanian literary and social life of that time, published a draft of a "World Library", in other words, the project of a general series of translations from the poetic, philosophic and scientific works produced during human history, Shakespeare's plays were, of course, included. And after that the efforts of achieving good literary translations increased, so that in the next 20 or 30 years almost the whole dramatic work of Shakespeare was published in Romanian versions.

Consequently, the repertory of the Romanian theaters was completed with several plays which enjoyed the performances of the most renowned actors of the time: Matei Millo in Jassy and Mihai Pascaly in Bucharest. The admiration was obvious in the manner in which the Shakespearean themes and even some details of the dramatic plot were incorporated in Romanian poems and short stories (often inspired by national history).

Due the tours of various theatrical companies (which, sometimes, performed the plays also in the countryside), and to the so-called "teaching books" (which published all kinds of moral maxims from the most cellebrated poets and philosophers) wide strata of Romanians became acquainted, about the middle of the XIXth century, with Shakespeare's work.

One of the most significant moments of Shakespeare's impact on Romanian culture was "the mirrorring of the greatest English poet's genius by the genius of the greatest Romanian poet", Mihai Eminescu. The Shakespearean themes had become world famous; they were fertilizing the literary thought of many poets, especially in the XIXthe century. But Eminescu's answer is different in many cases: his philosophic misanthropy can not weave any positive solution. (Eminescu translated some scenes of *Timon of Athens* and agreed with the moral conclusion of the drama).

A few years later, Eminescu underlined the opposition between Shakespeare's work and the pessimistic trends of Romanticism, inaugurating a direction of Romanian criticism which consistently interpreted the work of the English dramatist as a supreme example of the Humanism of the Renaissance. Eminescu's idea that *clasic* is synonimous whit *faithfulness to nature* (and, first of all, to *human nature*) must be understood from this perspective.

During the second half of the XIXth century, Romanian playwrights dealt mainly with subjects from the national past. The struggle for independence gave a significant artistic substance to the Romanian literature. The glorious days of yesteryear recalled the strengthening of the patriotic feelings. Above any romantic pattern the Shakespearean origin of some characters was obvious in several tragedies. B. P. Hasdeu, distinguished philologist, historian and dramatist, was the first Romanian scholar who — 40 years before the publication of Lewis Campbell's study — compared the art of Sophocles and that of Shakespeare. The model of the main character in his drama, *Răzvan and Vidra,* of which subject was inspired by the Moldavian history of XVIIth century is, doubtless, Lady Macbeth: Vidra's thirst for power is comparable to that of the bloody queen of Scots.

The relations of Barbu Ştefănescu-Delavrancea's plays whith the Shakespearean theatrical conceptions are even more direct. A partisan of the aesthetics of naturalistic prose, Delavrancea has put forth a romantic vista in drama. It is true that the plot in Delavrancea's dramas is based mainly on the records of Moldavian chronicles and on folk traditions; but the deep admiration of Shakespeare's work left definite traces in the tragedies of the Romanian writer. It is worth mentioning, for instance, that the structure of *Sunset,* Delavrancea's drama, as in many Shakespearean plays, is based not on the romantic couple, but on a triad. The denouement is not determined by the exposure of the plotters (since the audience knows them from the beginning) but — as in *Julius Caesar* — by their failure. The main hero's death is foreboded by the plotters themselves, who read the threatening signs of the sky: Casca in Shakespeare's tragedy, Stavăr in Delavrancea.

As Zoe Dumitrescu-Buşulenga has already pointed out, *The Blizzard,* another play of Delavrancea, is more indebted to the Shakespearean model (this time to *King Lear*). A scoundrel, Prince Ştefăniţă, combines the wickedness of Edmund, of Goneril, and of Regan; he strives to drive away all those who are greater and better than himself. The same fundamental sins, the same ingratitude, vitiate the moral atmosphere in both tragedies.

Other Romanian historical dramas such as Alexandru Davila's *Prince Vlaicu* or Vasile Alecsandri's *Prince Despot* demonstrate the approach, to a certain extent, to the Shakespearean model. But almost every time, this approach was conditioned by both romantic views and the national theatrical tradition.

The last decades of the XIXth century belong to that stage of Romanian culture where the critical commentaries on World literature

came to have a more and more original profile. One of the most prominent literary groups of that time, *Junimea* (Youth), contributed to the circulation of Shakespeare's works. Some writers and critics of the group had a good knowledge of English culture; they introduced comparatist ideas, judging Shakespeare's dramatic work as a particular expression of a long tradition which had begun with the Greek tragedies, in the Vth century B. C., and continued throughout Antiquity and the Middle Ages.

The Marxist literary journals (and, first of all, the articles of C. Dobrogeanu-Gherea, one of the main promoters of socialist ideology) interpreted Shakespeare's work closely related to the time when it had been created, Shakespeare is, therefore, "a miror of Elizabethan England" and the heroes of his plays express the conceptions of his time and country. The playwright is an example of "high social and artistic ideals" ; and, attempting to establish a more objective criterion of artistic values, Gherea mentions Shakespeare's work as a term of comparison with other major literary creations.

The first Romanian symbolists enthusiastically admired the English Dramatist (Alexandru Macedonski acknowledged the sources of his verse: Byron, Musset and Shakespeare); in spite of the influence of Laforgue and Mallarmé, which is discernable in their poems and pages of criticism, there are many ideas which reveal original thoughts. Bonifaciu Florescu published a sharp commentary on *Timon*, comparing the hero with Molière's Alceste whose "more barbarous and more energetic brother" he was.

At that time, one of the theories which was persistently applied to Shakespeare's work was that of "naturalnes". Regardless of the various conceptions of different literary and artistic movements, this theory was aimed to demonstrate the inner logic of dramatic characters, their human nature. I. L. Caragiale, opposed these values of Shakespearean drama to the romantic theater, which, in his opinion, was highly improbable from the point of view of the characters' psychology and unstrung from the point of view of dramatic rhythm.

Nicolae Iorga, a historian whose work in the fields of social, political and cultural history is impressive, considered Shakespeare's drama as an element the understanding of which can reveal the character of a whole period of cultural history. His very comprehensive work, *History of romance literatures, of their development and their mutual relations*, granted to Shakespeare an extremely important role in the formation of European modern literatures. Iorga is always concerned with the sources and influences of various works. In this comparatist context, Shakespeare

is seen as a personality who linked together Antiquity and Modern culture.

G. Ibraileanu, head of the populist literary movement, also considered Shakespeare's heroes as examples of human existence within its natural limits. Concomitantly, a completely different aesthetic direction, influenced by Husserl's ideas, separated the artistic and existential planes; and one of the forerunners of structural criticism, Mihail Dragomirescu, rejected the idea of the value of biography, the only significant element being expressed, in his opinion, by the artistic structure of the work. "Shakespeare unifies the affective nuances in an unique picture of which ultimate result is *the masterpiece*".

The study of Anglo-Saxon literature was largely developed in Romania after WWI; Petre Grimm and Dragoş Protopopescu have been among the most prominent personalities in this field. The first published a detailed bibliography of Romanian translations from English literature, the latter-several studies (as, for instance, *The English Phenomenon*) and translations of Shakespearean plays. Rejecting the teories of Joseph Hart and of Delia Bacon, Protopopescu was one of the faithful supporters of Stratfordian theory; he was also a partisan of the bibliographic method which was able — as he believed — to reveal both the inner sense and the evo'ution of form of a literary work.

The aestheticians and the philosophers of culture appealed to Shakespeare's work as to a moment of most significant importance in human intellectual history. Ion Marin Sadoveanu historian of the world theater, introduced in the analysis of Shakespearean drama a point of view where two decisive directions of aesthetic research met: external events and inner dramatic structure.

The approach to Shakespeare was, in the commentaries of Petru Comarnescu, mainly a philosophical one: the critic revealed the eternal sense of pshychology and behaviour of Shakespeare's heroes. (Alice Voinescu, another aesthetician, subtle interpreter of modern drama, a'so pointed out the modernity of Hamlet and of his intellectual quandary).

As it has already been noticed, Al. Philippide is — first of all — a poet and he analyses Shakespeare's work starting from the aspects of poetry, as they are revealed by the comparison with Petrarca and Sannazaro, as well as with Lyly, Kyd and Marlowe. Philippide does not agree with the theory "moral archetypes"; in his opinion, Shakespeare's heroes are, above all, human beings whose strong personality embodies general moral qualities.

George Călinescu has been the most reprezentative historian of Romanian literature. The vast background of his studies enabled him to

propose new, unexpected comparisons between Romanian literature and works of World literature. It goes without saying, Shakespeare's plays and sonnets constituted a very important element in this comparatist system. Călinescu was the first critic who pointed out Eminescu's knowledge of Shakespearean works; on the other hand, he proposed original parallelisms between Shakespeare and Tasso, Shakespeare and Cervantes, Shakespeare and Ibsen.

Tudor Vianu, whose aesthetic and stylistic system incorporated a wide perspective on World literature, considered the plays of Shakespeare as a symbol of new artistic trends, around which the defenders of the idea of freedom in art grouped together in the last centuries. Comparing the work of the Elizabethan poets with that of other writers in the European Renaissance, Vianu revealed the specific values of the English verse: "The English poets of the XVIth century and, above all, Shakespeare gave the Renaissance the tragic sense of human existence which otherwise would have been unknown to the literature of the time". The Shakespearean heroes are consistently studied in relation with "Renaissance anthropology"; although naive, such an "anthropology" puts forth a new definition of man, part of Nature, repeating — in his structure — the aspects of Nature. Thus, Shakespeare belongs to the Renaissance rather than to the Baroque, a period of backwardness from the point of view of the scientific approach to the world: "With Shakespeare, the Renaissance lasted until the beginnig of the XVIIth century".

In one of Vianu's most comprehensive studies on the history of a poetic theme, "World as a theater", where the idea is followed from the works of Antisthenes and of Epictetes to those of Marcus Aurelius, Jacopone da Todi, Lope de Vega, Shakespeare, Calderon and Eminescu, the bitter words uttered by Jacques and by Macbeth are considered to represent a very important moment in the evolution of the sceptical attitude. A significant fact is that, even in a theoretical study, dedicated to the definition of the comparatist method, Vianu puts forth the example of Shakespeare which, during the XVIIth and XVIIIth centuries, had passed through a zone of shadow; it is, therefore, a reason to oppose to Nisard's theory that "the literary value mans only the quality of those works by which authors lived forever."

The studies published last years in Romania could be divided into two categories. The first, that of the studies written by specialists in English literature such as Mihail Bogdan, Ana Cartianu, Matei Călinescu, Alexandru Duţu, Mihnea Gheorghiu, Leon Leviţchi. The other, by those intellectuals who are mainly concerned with the problems of world lite-

rature: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Adrian Marino, Vladimir Streinu, Ion Zamfirescu.

A rich activity of translations in which there are involved both specialists in English (Mihnea Gheorghiu, Dan Duţescu, Leon Leviţchi) and poets belonging to various literary currents (Gala Galaction, Ion Barbu, Dan Botta, Ion Vinea, Ion Frunzetti, Taşcu Gheorghiu, Barbu Solacolu, N. Argintescu-Amza) has as a result the translation of the whole work of Shakespeare (some of his plays and sonnets in several versions).

At the same time, poets with a very definite personality, such as V. Voiculescu, Al. Philippide, Marin Sorescu have dedicated their poems to the great English playwright; they have continued, in this way, an old tradition inaugurated in Romania two centuries ago. A tradition of deep respect and admiration for the work of Shakespeare, who was always, for the Romanian intellectuals, a high example of art and human truth. Or, as Eminescu called him "sweet friend of their souls".

Consistantly related with the climax of the European Renaissance, the work of the great English playwright has been interpreted, from various theoretical points of view, as a major evidence for the social and the aesthetic ideals put forth by the Romanian artists and scholars.

INDICE DE NUME

A

Abercrombie, Lascelles, 146, 216
Acterian, Haig, 207
Adam, Juliette, 136
Addinson, Joseph, 20, 50
Adrian, M. — vezi Marino, Adrian
Alboise, Louis D', 72
Aldridge, Owen, 7
Alecsandri, Vasile, 70, *125—128*, 153, 161
Alexandrescu, Grigore, 72, 73
Alfieri, Vittorio, 47, 53, 54, 169
Allen, Percy, 82.
Antisthene, 243
Apollinaire, Guillame, 256
Apostolescu, N. I., 12, 78, 79
Aretino, Pietro, 145
Arghezi, Tudor, 226, 252
Ariosto, Ludovico, 79, 192, 264
Aristia, Constantin, 54
Aristotel, 208
Asachi, Gheorghe, 50, 52, 56
Aslan, I. C., 185
Auden, W. H., 265
Ayrer, Jacob, 32

B

Bacalbașa, Ion, 206
Bach, Johann Sebastian, 27
Bacon, Delia, 213
Bacon, Francis, 50, 201, 213, 260
Baculard, d'Arnaud, François, 24
Bagdat, Toma Alexandru, 53, 60, 61, 62, 67, 68, 71, 72
Baldensperger, Ferdinand, 11
Baldwin, W., 53
Balzac, Honoré, 176, 239
Bandello, Matteo, 7, 52, 189, 231
Barac, Ioan, 55, 56
Barbu, Ion, *250—253*
Baretti, Giuseppe, 26, 28
Bariț, Gheorghe, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 106, 151
Bartas, Guillaume Du, 7
Baudelaire, Charles, 10, 11, 149
Bălcescu, Nicolae, 58, 59
Bănescu, Nicolae, 207
Beaumont, Francis, 16, 40, 41
Bédier, 25
Belinski, Visarion, 145
Bellini, Vicenzo, 74

Vernardakis, Dimitrios, 35
Vianu, Tudor, 82, 83, 94, 95, 98, 110, 114, 150, 161, 163, 231, *237—246*, 262
Viau, Théophile, 169
Vigny, Alfred de, 16, 106, 170
Vinea, Ion, 63, 94, 250, 255
Virgiliu, 26, 54, 78
Vischer, Friedrich Theodor, 88, 138, 138, 140
Vârgolici, Şt. 136
Vlahuţă, Alexandru, 131, 178
Voiculescu, Vasile, 265
Voinescu, Alice, *223—225*
Voltaire, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 79, 135, 169
Vulpescu, Romulus, 47, 53, 54, 55, 59, 64, 65, 68

W

Wade, I. O., 24
Wade, Robert, 169
Warburton, William, 28
Wartom, J., 217
Webster, Margaret, 27
Wedekind, 223
Whalley, Peter, 28
Wharton, Thomas, 28
Wieland, 32, 210
Wiest, Ludovic, 74
Wilhelm de Orania, 19
Wilkins, William, 82
Wimsatt, W. K., 194
Wolf, Emil, 182
Wordsworth, 201

X

Xenopol, A. D., 132, 133, 134, 152
Xenopol, Nicolae, 132

Y

Yeats, W. B., 209
Young, Edvard, 27

Z

Zamfirescu, Duiliu, 136
Zamfirescu, George-Mihail, 228
Zamfirescu, Ion, 264, 269
Zamphirescu, Mihail, 78

SUMAR

I.	Cîteva premise	5
II.	Destinul european al lui Shakespeare	18
III.	Începuturile relaţiilor literare anglo-române	37
IV.	Primele menţiuni	45
V.	În preajma lui 1848	58
VI.	Momentul Eminescu	81
VII.	Shakespeare şi drama istorică românească	105
VIII.	La răspîntia celor două veacuri	129
IX.	Teoria „naturalului"	156
X.	Spre o critică sistematică	181
XI.	Criticii de cultură engleză	197
XII.	Viziunea umanistă	219
XIII.	Tendinţe contemporane	247
	Lămurire finală	269
	Rezumat în limba engleză	271
	Indice de nume	279

Lector : RODICA ROTARU
Tehnoredactor : TRAIAN ARGETOIANU

Apărut 1971. Hîrtie scris I A de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 14,59. Coli tipar 18,25. A nr. 3726/1971. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—09.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1465 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România



Lei 8,25



Cercetarea modului specific în care cultura românească a reacționat față de această operă dă, într-un anume sens, măsura în care cultura noastră se integrează în fenomenul european.

Sursele ideilor care au guvernat interpretările românești ale operei shakespeareane, legăturile unor intelectuali români cu această operă, sugerează nu numai caracterul european al culturii noastre, ci, după cîte cred, și specificitatea acestei culturi.

DAN GRIGORESCU